كتابك

(٢١)

صلاح أبو سيف

السينما فن



دار المعارف



هــذا الكتــاب

السينما فن حديث . . تتبع فى تطورها المناهج التجريبية وما زالت مشكلة أصالة الفن السينمائى مطروحة حتى الآن نتيجة أنه نشأ كوسيلة للتسلية . .

وهذا إسهام جديد يلقى الضوء على أصالة هذا الفن ويرسى قواعده العلمية ومستقبله الأفضل .

٤٥٠٣٦٠ / ١

ص
١٠



قصص قصيرة - روايات طويلة

كل يوم قصة جديدة



الكتاب المسموع - قصص قصيرة - روايات

300 مشترك

تخصيص القناة | إدارة الفيديوهات

الصفحة الرئيسية | الفيديوهات | قوائم التشغيل | القنوات | مناقشة | لمحة

الفيديوهات المُحمّلة · تشغيل الكل · الترتيب حسب



- إمرأة صابرة - يوسف السباعي - الكتاب المسموع — 24 مشاهدة • قبل 18 ساعة
- إمرأة خاسرة - يوسف السباعي - الكتاب المسموع — 48 مشاهدة • قبل يوم واحد
- كتاب مسموع - اثنا عشر رجلا (كاملا) - يوسف السباعي — 46 مشاهدة • قبل 3 أيام
- رجل ...! - يوسف السباعي - قصة قصيرة - كتاب مسموع — 22 مشاهدة • قبل 4 أيام





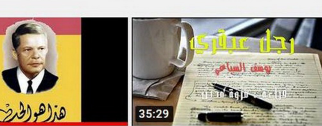



- رجل كريم - يوسف السباعي - قصة قصيرة — 35 مشاهدة • قبل 5 أيام
- رجل مجهول - يوسف السباعي - قصة قصيرة (الكتاب المسموع) — 34 مشاهدة • قبل 6 أيام
- رجل ورسالة - يوسف السباعي - قصة قصيرة كتاب مسموع — 44 مشاهدة • قبل أسبوع واحد
- رجل خاطئ - يوسف السباعي - قصة قصيرة - كتاب مسموع — 29 مشاهدة • قبل أسبوع واحد






- رجل مضيء - يوسف السباعي - قصة قصيرة كتاب مسموع — 49 مشاهدة • قبل أسبوع واحد
- رجل مهرج - يوسف السباعي - قصة قصيرة - كتاب مسموع — 45 مشاهدة • قبل أسبوع واحد
- رجل كافر - يوسف السباعي - قصة قصيرة - كتاب مسموع — 55 مشاهدة • قبل أسبوع واحد
- رجل قرير - يوسف السباعي - قصة قصيرة — 60 مشاهدة • قبل أسبوع واحد








- فانتازيا فرعونية - الجزء الثاني - محمد عفيفي (كتاب مسموع) — 59 مشاهدة • قبل أسبوعين
- رجل عبقري - قصة قصيرة - يوسف السباعي — 53 مشاهدة • قبل أسبوعين
- كتاب مسموع - هذا هو الحب (كاملا) - يوسف السباعي — 77 مشاهدة • قبل أسبوعين
- رجل عاقل - يوسف السباعي - كتاب مسموع — 42 مشاهدة • قبل أسبوعين




- رجل وظلال - يوسف السباعي - كتاب مسموع — 29 مشاهدة • قبل أسبوعين
- كتاب مسموع - يا أمة ضحكت كامل - يوسف السباعي - المجموعة القصصية... — 128 مشاهدة • قبل أسبوعين
- دليل الإدانة - قصة بوليسية - ألفريد هتشكوك — 8 مشاهدات • قبل أسبوعين
- رصاصة في الظلام - قصة بوليسية قصيرة - ألفريد هتشكوك — 25 مشاهدة • قبل أسبوعين





- الشبح الظريف - قصة قصيرة مترجمة — 10 مشاهدات • قبل أسبوعين
- اليد المتنقلة - قصة قصيرة مترجمة — 15 مشاهدة • قبل 3 أسابيع
- كتاب مسموع - الشيخ زعرب وآخرون كامل - يوسف السباعي - المجموعة... — 52 مشاهدة • قبل 3 أسابيع
- ميدو قلب الأسد - يوسف السباعي - قصة قصيرة — 38 مشاهدة • قبل 3 أسابيع







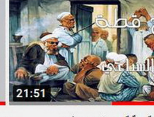
20:49
عبد البر أفندي - يوسف السباعي - قصة قصيرة
39 مشاهدة • قبل 3 أسابيع

21:29
عبد الجادر عبد الدليل - يوسف السباعي - قصة قصيرة
41 مشاهدة • قبل 3 أسابيع

21:55
الشيخ زعرب - يوسف السباعي - كتاب مسموع
34 مشاهدة • قبل 3 أسابيع

24:47
سي جمعة - قصة قصيرة - يوسف السباعي
29 مشاهدة • قبل 3 أسابيع





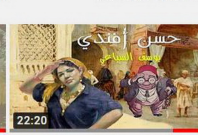
26:12
الأستاذ شملول - قصة قصيرة - يوسف السباعي
46 مشاهدة • قبل 4 أسابيع

21:51
الشيخ قطة - قصة قصيرة - يوسف السباعي
34 مشاهدة • قبل 4 أسابيع

23:39
عبد ربه الصرماتي - قصة قصيرة - يوسف السباعي
44 مشاهدة • قبل 4 أسابيع

4:43:07
كتاب مسموع - من العالم المجهول - يوسف السباعي (كامل) كتاب مسموع
95 مشاهدة • قبل 4 أسابيع



20:56
الواد عطوة - قصة قصيرة - يوسف السباعي
30 مشاهدة • قبل شهر واحد

19:50
زكية الحنش - قصة قصيرة - يوسف السباعي
37 مشاهدة • قبل شهر واحد

22:20
حسن أفندي - يوسف السباعي - كتاب مسموع
68 مشاهدة • قبل شهر واحد

20:05
أم نجية - قصة قصيرة - يوسف السباعي
44 مشاهدة • قبل شهر واحد





13:36
المحظوظ والكرة - قصة قصيرة - كتاب مسموع
22 مشاهدة • قبل شهر واحد

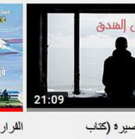
13:45
على القبر - قصة قصيرة - عبد الحميد جودة السحار
28 مشاهدة • قبل شهر واحد

21:22
الضحية الرابعة - قصة قصيرة - الكتاب المسموع
27 مشاهدة • قبل شهر واحد

23:04
الانتقام الرهيب - قصة قصيرة - الكتاب المسموع
42 مشاهدة • قبل شهر واحد








20:00
إيمونز العجوز - قصة قصيرة - الكتاب المسموع
34 مشاهدة • قبل شهر واحد

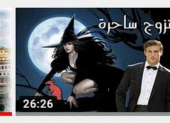
16:12
مطاردة الاشباح - قصص قصيرة مترجمة - الكتاب المسموع
23 مشاهدة • قبل شهر واحد

21:09
نزيل الفندق - قصة قصيرة (كتاب مسموع)
54 مشاهدة • قبل شهر واحد

25:20
الفرار - قصة قصيرة
18 مشاهدة • قبل شهر واحد








15:14
كيف تقلع عن التدخين - قصة قصيرة (مسموع)
47 مشاهدة • قبل شهر واحد

19:51
ريتا المخلصة- قصة قصيرة
14 مشاهدة • قبل شهر واحد

26:26
لا تتزوج ساحرة - قصة قصيرة
26 مشاهدة • قبل شهر واحد

10:17
الامبراطور العجوز - قصة قصيرة
17 مشاهدة • قبل شهر واحد







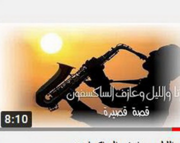



7:54
البصل الاخضر -قصة قصيرة
8 مشاهدات • قبل شهر واحد

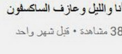
9:20
سعادة للبيع قصة قصيرة - ألبرتو مورافيا
24 مشاهدة • قبل شهر واحد

21:46
الرضيع ألبرتو مورافيا
21 مشاهدة • قبل شهر واحد

18:20
شجرة المنزل - ألبرتو مورافيا - قصة قصيرة
21 مشاهدة • قبل شهر واحد







25:53
مدينة و إمرأة - قصة قصيرة
31 مشاهدة • قبل شهر واحد

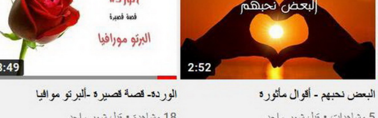
3:21
المرأة و النهر و الرمل - قصة قصيرة
37 مشاهدة • قبل شهر واحد

8:10
أنا والليل وعازف الساكسفون
38 مشاهدة • قبل شهر واحد

14:10
إمرأة ذائعة الصيت - قصص قصيرة - ألبرتومورافيا
26 مشاهدة • قبل شهر واحد








9:14
الشباب و الشيخوخة - إيفان بونين - قصة قصيره
17 مشاهدة • قبل شهر واحد

13:20
اللوحة - قصة قصيرة - ألبرتو مورافيا
14 مشاهدة • قبل شهر واحد

2:52
البعض نحبهم - أقوال مأثوره
5 مشاهدات • قبل شهر واحد

18:49
الوردة- قصة قصيرة -ألبرتو موافيا
18 مشاهدة • قبل شهر واحد



7:22
معركة في الحصن القديم
8 مشاهدات • قبل شهر واحد

8:14
ماري تقوم بأولى تجاربها
10 مشاهدات • قبل شهر واحد

8:52
غاندي يطرد الثعابين
14 مشاهدة • قبل شهر واحد

9:51
عباس العقاد هذه الوظيفة لا تليق بى
10 مشاهدات • قبل شهرين



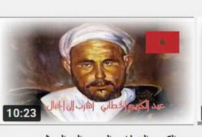


8:06
ليو والشيء الأثمن من الذهب (كتاب مسموع)
14 مشاهدة • قبل شهرين

9:43
جمال عبد الناصر من الذي يعشق الفقراء (كتاب مسموع)
10 مشاهدات • قبل 3 أشهر

7:44
إديسون و أصغر جريده في العالم (كتاب مسموع)
18 مشاهدة • قبل 3 أشهر

9:04
نابليون يصيب الهدف (كتاب مسموع)
21 مشاهدة • قبل 3 أشهر



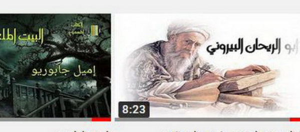


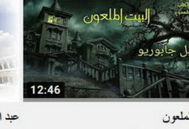
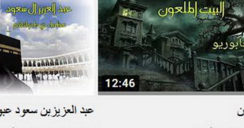
9:47
طه حسين الحلم الذي تحقق
18 مشاهدة • قبل 5 أشهر

10:23
عبد الكريم الخطابى الهرب إلى الجبال
40 مشاهدة • قبل 6 أشهر

8:34
فلورانس حاملة المصباح
40 مشاهدة • قبل 6 أشهر

9:11
عبد الحميد بن باديس لن أتعلم في هذه المدرسة
39 مشاهدة • قبل 6 أشهر



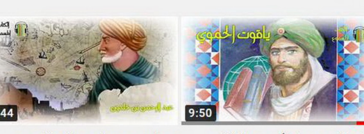




8:23
أبو الريحان البيروني قياس المسافات البعيدة
37 مشاهدة • قبل 6 أشهر

12:46
البيت الملعون
46 مشاهدة • قبل 6 أشهر

8:53
عبد العزيزبن سعود عبور الربع الخالى
15 مشاهدة • قبل 6 أشهر

10:50
شهاب الدين بن ماجد سأنقذ هذه السفينة
41 مشاهدة • قبل 6 أشهر









9:09
جابر بن حيان اكتشاف الذهب الحقيقى
1.5 ألف مشاهدة • قبل 6 أشهر

9:50
يا قوت الحموي سوف أصير حرا (كتاب مسموع)
66 مشاهدة • قبل 6 أشهر

8:44
عبد الرحمن بن خلدون مطارده اللصوص (كتاب مسموع)
27 مشاهدة • قبل 6 أشهر

9:19
صلاح الدين الأيوبي لن أحني رأسي أبدا (عظماء فى طفولتهم)
52 مشاهدة • قبل 6 أشهر













11:51
الحسن بن الهيثم الرحلة في عالم الضوء (عظماء فى طفولتهم)
69 مشاهدة • قبل 6 أشهر

9:39
عمرو بن الجاحظ البخلاء لا يتركون شيئا (عظماء فى طفولتهم)
49 مشاهدة • قبل 7 أشهر

21:15
كتاب من العالم المجهول- 14- علمها عند ربى (كتاب مسموع)
60 مشاهدة • قبل 7 أشهر

15:17
كتاب من العالم المجهول- 13- صفقة عجيبة (كتاب مسموع)
39 مشاهدة • قبل 7 أشهر






15:30
كتاب من العالم المجهول- 12- مات قريرا (كتاب مسموع)
54 مشاهدة • قبل 7 أشهر

12:57
كتاب من العالم المجهول- 11- خذني معك(كتاب مسموع)
93 مشاهدة • قبل 7 أشهر

16:04
كتاب من العالم المجهول- 10- هذا البيت لي (كتاب مسموع)
52 مشاهدة • قبل 9 أشهر

17:29
كتاب من العالم المجهول- 09 صوت مجهول (كتاب مسموع)
56 مشاهدة • قبل 9 أشهر







كتاب من العالم المجهول- 08 كانت هناك (كتاب مسموع)
56 مشاهدة • قبل 10 أشهر

كتاب من العالم المجهول- 07 حياه مزدوجة (كتاب مسموع)
61 مشاهدة • قبل 10 أشهر

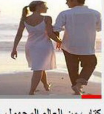
كتاب من العالم المجهول- 06 الحاجعلي (كتاب مسموع)
77 مشاهدة • قبل 10 أشهر

كتاب من العالم المجهول- 05 معجزه كبرى (كتاب مسموع)
34 مشاهدة • قبل 10 أشهر









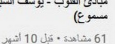


كتاب من العالم المجهول- 04 صوره روح (كتاب مسموع)
72 مشاهدة • قبل 10 أشهر

كتاب من العالم المجهول- 03 شبح في فراش (كتاب مسموع)
148 مشاهدة • قبل 10 أشهر

كتاب من العالم المجهول - 02 أرواح هائمة (كتاب مسموع)
102 مشاهدة • قبل 10 أشهر

كتاب من العالم المجهول - 01 حديث على القبر (كتاب مسموع)
93 مشاهدة • قبل 10 أشهر

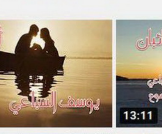


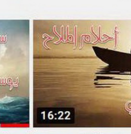
الراعي الشجاع المكتبة الخضراء (كتاب مسموع)
56 مشاهدة • قبل 10 أشهر

رحلات الدكتور دوليتل (كتاب مسموع ومرئى)
40 مشاهدة • قبل 10 أشهر

هذا هو الحب - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
93 مشاهدة • قبل 10 أشهر

مبادئ القلوب - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
61 مشاهدة • قبل 10 أشهر



قصة شعر - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
60 مشاهدة • قبل 10 أشهر

الغائبان - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
32 مشاهدة • قبل 10 أشهر

أحلام الملاح - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
40 مشاهدة • قبل 10 أشهر

سخرية - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
64 مشاهدة • قبل 10 أشهر

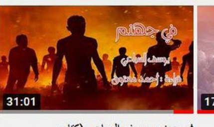



وادي القلوب المحطمة - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
142 مشاهدة • قبل 10 أشهر

حديث مجنون - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
63 مشاهدة • قبل 10 أشهر

جمالا لا يفنى - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
134 مشاهدة • قبل 10 أشهر

الخاسرة الرابحة - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
43 مشاهدة • قبل 10 أشهر



إمرأه تافهة - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
843 مشاهدة • قبل 10 أشهر

في الجنة - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
163 مشاهدة • قبل 10 أشهر

في جهنم - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
156 مشاهدة • قبل 10 أشهر

دنيا - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
442 مشاهدة • قبل 10 أشهر






بصقة على دنياكم - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
230 مشاهدة • قبل 10 أشهر

المحاكمة الكبرى- يوسف السباعي (كتاب مسموع)
164 مشاهدة • قبل 10 أشهر

لو تعلمون - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
129 مشاهدة • قبل 11 شهرًا

ميمون الجبل - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
125 مشاهدة • قبل 11 شهرًا




نابغة الميضة - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
169 مشاهدة • قبل 11 شهرًا

يا أمة ضحكت - يوسف السباعي (كتاب مسموع)
659 مشاهدة • قبل 11 شهرًا

كتابك (٢١)

رئيس التحرير : أنيس منصور

صلاح أبو سيف

السينما فن



دار المعارف

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

هل السينما فن ؟

هذا سؤال ما زال يلح على الأذهان حتى يومنا هذا . ذلك أن السينما نشأت نتيجة لاختراع يؤدى إلى الإيهام بالحركة من خلال تتابع عدد من الصور الفوتوغرافية ، وأصبحت السينما بعد ذلك مرتبطة أشد الارتباط بالتطورات التكنولوجية والظروف الاقتصادية ، وتراوحت حرية الفنان السينمائى بين التقييد والانطلاق تراوحاً كبيراً .

وما زالت أيضاً مشكلة أصالة الفن السينمائى مطروحة حتى الآن منذ أن رفض دخول السينما فى معرض الفنون الزخرفية بباريس عام ١٩٢٥ ، ووصل الأمر إلى أن خصص للسينما فى بعض دوائر المعارف العالمية ما يقل عن مائة صفحة فى حين خص المسرح ما يزيد على الألف .

وعندما ولدت السينما فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى كانت كوميديات أريسطو فانيس تؤدى بنجاح ، وهى كوميديات ترجع للقرن الخامس قبل الميلاد . وإذا تأملنا الفاصل الزمنى بين إسخيلوس أبى التراجيديا فى العالم وبين جريفيث أبى الفن السينمائى فإن علينا أن نستوعب أن يكون ذلك الفاصل خمسة وعشرين قرناً من الزمان .

ربما تثور مشكلة الأصالة بالنسبة للفن السينمائى نتيجة أنه نشأ كوسيلة للتسلية . وعرف بداية فى أماكن منحطة كانت تجتذب الزبائن

بالإعلانات المثيرة .

وربما يقول البعض إن نفس الشيء يحدث الآن .

ولكن هل يستطيع هؤلاء إنكار التأثير العميق للسينما على المجتمع . ألا يقلد الناس نجوم السينما فى ملابسهم وتسريحاتهم وتصرفاتهم الحقيقية ؟ إن السينما تتسرب إلى ما تحت الجلد وفى اللاوعى ، وإننا نعيش مع السينما دائماً فى أدمغتنا . إنما المشكلة أن السينما ولدت فى عصر النقد .

ولكن ما هى السينما حقيقة ؟

هل هى أفيون الشعب كما يقول البعض باعتبارها تسلية ؟ أو هى فن تنعكس فيه طبيعة العصر ؟ أو هى لون جديد من ألوان الدعوة الملتزمة بالإنسان ؟ أو هى أداة من أدوات الضمير ؟

أهى مجرد صناعة ، أم مجرد تسلية ، أم مجرد شيء يخاطب الميل الإنسانى لمعايشة الأساطير الخرافية ؟

إذا تصورنا أن السينما هى أحد تلك الأشياء فنحن مخطئون . إنها أعمق وأشمل وأخطر .

وإلا فلماذا يصنف المخرجون إلى تقدميين ورجعيين ؟ ولماذا يتدخل المسئولون فى السياسات السينمائية بمجتمعاتهم ؟ وما هو سبب المواقف المتعددة والمستمرة للكنيسة من بعض الأفلام ؟ أو ليس ذلك دليلاً على عمق تأثيرها الاجتماعى ؟

٥

هل السينما مجرد مستحدثات تكنولوجية ؟

إن السينما تحت الضغوط المختلفة وبفعل منافسة التليفزيون اتجهت إلى الشاشات العريضة والصوت المجسم . والدليل القاطع على أن السينما فن يستجيب لدوافع حيوية فى الوعى الإنسانى هو أن تلك المستحدثات لم تستطع إلهاء الجمهور عن أهم عنصر فى السينما ، ألا وهو الموضوع .

إن الجمهور يذهب إلى السينما ليرى آلامه وآماله . . إنك قد تنسى أول كتاب قرأته فى حياتك ، ولكنك لن تنسى أبداً أول فيلم شاهدته .

وأنا وأبناء جيلى لن ننسى أبداً كوميديات شارلى شابلن ، ومغامرات طرزان ، وتمثيل وليم هارت الدرامى ، والطابع البهيج لحفلات سينما أولمبيا ، وأوركسترا بولياكين ، وحسنى الشبراوينى واليانصيب ، وحفلات الطلبة يوم الخميس ، ويانصيب البسكليتة فى حفلة الثالثة يوم الجمعة ، وأوركسترا حسن أو زيد فى سينما إيديال بعابدين ، وكيف كانت الموسيقى المصرية الصميمة وتقاسيم البيانو تهز الصالة .

التطور الفنى للسينما :

لقد بدأها الفرنسى لوميير – أبرز مخترعى السينما فى العالم – بالحركة مع الفوتوغرافيا ، ثم وُجد السيناريو أى الموضوع السينمائى الذى يمكن تصويره .

وبدأ يخرج السيناريوهات ، واتجه لاختراع الحيل السينمائية ، ثم

اكتشف مزايا المونتاج فاستعمله .

لكن الأمريكى جريفيث هو الذى استطاع الاستفادة الدرامية الخلاقة من المونتاج . أى فن اختيار وتركيب اللقطات فى تتابع معين حيث استخدم المنظر المكبر والأحداث المتوازية . وعندما لجأ جريفيث إلى استغلال النجوم الذين قدمهم الدانمركيون عام ١٩١١ بدأ **عصر الممثل** .

لكن الألمان طمسوا الممثلين فى عالم من الكرتون المرسوم . فى حين أظهرهم السويديون فى إطار من المناظر الخارجية الخلابة ولفتوا الأنظار إلى أهمية **الديكور** .

وقام الأمريكيون بإضافة أخطر تطور للسينما . باختراع طريقة بسيطة لتوفيق الموسيقى مع الصورة . وأصبحت السينما ناطقة .

وبدءوا بتقديم كوميديات موسيقية ، ثم مسرحيات مصورة بالسينما . ثم الحوار ، وزادت تكاليف الأفلام فأصبحنا فى **عصر المنتج** .

وجاء عصر التليفزيون بعد الحرب ، وتعقد الموقف بالنسبة للسينما أمام المنافس الجديد ، وتم استخدام الألوان والشاشات العريضة . وأصبحنا فى **عصر الموزع** .

لكن محاولات المخرجين السينمائيين لتقديم أفلام من واقع الحياة وتقديم شخصيات لها مشاكل مشابهة لمشاكل الناس الحقيقية وصلت بنا **إلى عصر المخرج** .

الموضوع أولاً وأخيراً

فى عصور ما قبل التاريخ حين كان الإنسان يعيش فى قبيلته . اقتصرت معرفة الإنسان على ما يتعلق بحياته الخاصة وحياة الرجال القلائل الذين يعيشون معه ، ولم تكن حياتهم تختلف عن حياته فى شيء . ثم أخذت نظرة الإنسان تتسع تدريجيًّا ، وكثر تقابل أناس مختلفين بعضهم عن بعض فى حياتهم . فكانوا يتشوقون إلى معرفة المزيد عن بعضهم . وكانت هذه بداية ظهور القصة .

كان الإنسان الأول مستغرقاً بكليته فى حياته الخاصة ، راضياً بها كل الرضا ، لأنه لا يعرف غيرها . فلما بدأت رواية القصة سمع عن أناس آخرين يحيون حياة أخرى ، بدت له فى بعض الأحيان أفضل من حياته ، وبدت له فى أحيان أخرى مختلفة عنها . وكانت فى كلتا الحالتين مشوقة ، وانبعثت فى صدر الإنسان الرغبة فى أن يحيا حياة أخرى أو أن يمد حياته إلى آفاق واسعة ، فبدأ اهتمامه بسماع القصص يزداد ، وخالجته الرغبة فى أن يشارك الآخرين المختلفين عنه فى حياتهم .

هذه هى العناصر التى أوجدت القصة ، وهى فى الوقت نفسه الدوافع والأسباب الحالية لها . فالشباب الذين يتشوقون إلى معلومات عن الحياة التى يجهلونها يهتمون بسماع القصص ليسهل عليهم أن يوجهوا

ويكيفوا حياتهم . والذين تخضع حياتهم لقيود العمل أو العجز الاقتصادى فتحد من نطاقها ، أو الذين يثقل حياتهم الملل . يعتمدون على سماع القصة ليشاركوا حياة الآخرين ، ويزيدون من ثراء حياتهم .

وفى السنوات السبعين الماضية تم ذلك عن طريق الوسيلة الجديدة لحكاية القصة ، عن طريق السينما . فلو أن السينما كانت محدودة الانتشار لكان تأثيرها محدوداً ، ولنقصت أهميتها ، ولكن إقبال الملايين من الناس عليها يوماً بعد يوم يجعل تأثيرها على عقول الناس أبعد مما يصل إليه الظن . فالسينما تشترك فى تشكيل وصياغة أخلاق فئات كثيرة من سكان هذه الأرض . وليس أدل على ذلك من أن ظهور ممثلة على الشاشة بتسريحة جديدة لشعرها يدفع الملايين من النساء إلى تقليدها فى جميع أنحاء العالم . كما نجدهن يسرعن إلى شراء أمثال الملابس التى تظهر بها الممثلات ، هذا علاوة على ما يتشربه الناس من السينما من تأثيرات تستقر فى أعماق نفوسهم ولا تنكشف بسهولة .

قد يكون هذا التأثير نافعاً فيخفف الأشجان ، ويعوض عن مرارة الخيبة ، ويحل المشاكل ، ولكن الكثير منها له نكسات سيئة . فالموظف الصغير الذى يشاهد على الشاشة حسين فهمى (يتقل) فى حبه على سعاد حسنى يحاول أن يقلده ، فيكون بين ما يراه على الشاشة وبين ما يلاقيه فى تجاربه الحية من التناقض ما يحيره . وهؤلاء الذين ضاعت آمالهم يحاولون أن ينسوا الملل الذى يثقل حياتهم ، فيفرون إلى السينما لرؤية مغامرات

فريد شوقى وشارلز برونسون ، ثم يعودون إلى أعمالهم وحياتهم المملة وقد تضاعف ضجرهم منها . وهؤلاء الذين يجدون متعة فى قصص النجاح اللامع التى تنتهى دائماً بالنهاية السعيدة المطلوبة ، فهؤلاء لن يجدوا إلا الخيبة والفشل فى بحثهم عن أشياء مماثلة فى حياتهم اليومية .

وهل يمكن أن ننتظر من غلام غر ألا يتأثر بالمغالطة فى الشخصيات الحقيقية والمزيفة التى تتكرر فى أفلام الدرجة الثانية ؟ والواقع أن ملء رءوس النشء الجديد بالسخافات التى تزخر بها الأفلام من هذا المستوى يعرض الشباب إلى خطر لا يقل عن خطر الروايات الجنسية والبوليسية التى تمنعها الرقابة . ويجب أن نتأكد من أنه لا يوجد شىء يمكن أن يصمد أمام قوة هذا التعليم الذى تمتصه عقول الناس عن طريق السينما . ولو قارنا عدد قراء الكتب أو عشاق المسرح بعدد رواد دور السينما لوجدنا الفرق بينهما كثيراً . فالسينما هى المنبع الوحيد الذى يستمد منه شباب المدن ثقافتهم فى سنوات حياتهم الطويلة التى تلى تخرجهم فى المدرسة ، وانقطاعهم عن الدرس والقراءة . ولعل هذه الحقيقة تكشف أمام أعيننا القوة والسيطرة الهائلة التى أتاحها هذا الاختراع لمن يسيطر عليه .

يستطيع الإنسان أن يوجه هذه القوة الجديدة فى اتجاه مفيد أو آخر ضار ، فالأفلام الانتهازية الاستغلالية التى تهدف إلى إرضاء الجمهور بأن تتجه إلى غرائزه المنحطة ، والأفلام التى أنتجت لترضى المراهقين أفلام ضارة ولا شك . ومن الناحية الأخرى نجد أننا جميعاً مهما كانت عقولنا

معقدة نشعر بالأثر الطيب المنعش المشجع الذى يحدثه فى نفوسنا الفيلم الجيد .

من هنا يتضح لنا عظم المسئولية الملقاة على عاتق المشتغلين بالسينما . إنها مسئولية تجعلهم يعرضون عن السخافات والذوق الردىء وتشويه الحقائق والمعلومات الخاطئة . إنها مسئولية تجعلهم يأخذون عملهم مأخذ الجد ، ويجاهدون من أجل الكيف فى سبيل رفع مستواهم ، وهذا لا يتعارض فى شىء مع فكرتنا عن التسلية ؛ فالتسلية متعددة الأنواع : فبعضها قيم ، وبعضها لا تأثير له ، وبعضها هدام . ولا يستطيع أى مشتغل بالسينما أن يتهرب من مسئوليته بأن يقول إنى أنتج للتسلية وليس للتربية والتعليم . فهناك أمران لا ثالث لهما : إما التسلية ، أو التعليم . ومع هذا فالفيلم الذى قد يقصد به التسلية فقط قد يكون فى الوقت نفسه مثقفاً جداًّ .

فلو أن الذوق الرفيع روعى عند صناعة الأفلام الهروبية أو أفلام التسلية المجردة ، لكان لها أجدى الأثر ، وذلك بدون أن نقصد من ورائها إلى تثقيف .

ومن الناحية الأخرى يمكننا أن نجعل الفيلم الجدّى مسلياًّ . ولقد قدر عظماء الرجال أهمية التعليم العام فى الدول الديمقراطية ، لكى يستطيع الناس أن يحكموا أنفسهم بأنفسهم حكماً رشيداً . وما دام لا بد للشعب أن

يحكم نفسه بنفسه فلا بد له أن يتعلم جيدا . ويتربى تربية طيبة . ولا بد أن تكون أحكامه صحيحة حتى يستطيع أن يحكم نفسه بنفسه . ومن أجل ذلك يزداد التزام السينمائيين وتعظم مسئوليتهم فى إنتاج أفلام جيدة .

سر النجاح

كلما فكر الكاتب الذى يكتب للسينما لأول مرة فى أن الكلمات التى يصوغها فى حجرته الصغيرة سوف تسمعها الملايين ، اهتزت نفسه من نشوة الفرح ، وأحس فى الوقت نفسه بمسئوليته ، وجاهد أن تكون كتابته جيدة قدر استطاعته .

ولكن مجرد الرغبة فى كتابة فيلم جيد ليست بكافية . ولو كانت الكتابة الجيدة سهلة لزاد عدد الأفلام الجيدة . وليذكر الناصحون من الأصدقاء والنقاد (على السواء) وليذكر المتفرجون الذين يخرجون من دور السينما وفى نفوسهم شعور بخيبة الأمل ، أن كتابة فيلم جيد أمر أصعب مما يبدو فى ظاهر الأمر . فمن ناحية توجد الصعوبات الكبيرة لأننا نبنى صناعة كاملة لاتعتمد على الآلة فقط بل على المادة الإنسانية ، ومن ناحية أخرى يوجد ذلك الجهاز الفنى المعقد ، الذى يسيطر من علٍ على إلهام الكتّاب ، وأمزجة المخرجين ، ووعكات الممثلين . ومن ناحية ثالثة يوجد فرق كبير بين الرغبة فى الخلق الفنى عند الرسام أو الشاعر وبين الآلات المعقدة التى لا غنى عنها فى عملية صناعة الفيلم . لذلك يصعب جداً الإبقاء على جدة الإلهام الأول للفيلم ، والتغلب فى الوقت نفسه على هذه العقبات الحرفية ، ولكن العقبة الكبرى تكمن فى أننا لـلآن لم نتفق

جميعاً على ما هو الفيلم الجيد . فالمنتج يعتبر الفيلم جيداً إذا نجح ، أى إذا كسب مالاً كثيراً . أما نقاد السينما فإنهم يقصرون تقديرهم على ما فى الفيلم المنتج من مميزات وصفات . أما الجمهور المتفرج فإنه كثيراً ما يفاجئ المنتجين والنقاد بحكمه الخاص على ما يعتبره جيداً أو رديئاً . بل لو فرضنا أننا أخذنا بتعريف المنتج للفيلم الناجح فإن ذلك لا ينير الأمور أمامنا . فإنى لم أقابل منتجاً حتى الآن لم يعترف بأن أسباب نجاح الفيلم لا تزال سرًّا مغلقاً عليه . وقد يستشهد فى ساعات ضعفه بأرقام وحسابات ليبين لك أن فيلماً رديئاً كسب مالاً كثيراً فى الوقت الذى كان فيه فيلم آخر اعتبر جيداً يموت فى دور عرض مجاورة . كما أنه يسلم بأن أفلاماً أخرى اعتبرت جيدة أيضاً لاقت نجاحاً فى دور عرض أخرى . وبالتالى يتضح أن سر نجاح فيلم ما لا يكمن فى الكلمة السطحية : إنه جيد أو ردىء ، ولكنه يكمن فى الصياغة الداخلية للقصة . فقد تبدو قصة رديئة فى ظاهرها ولكنها تنطوى على مميزات داخلية تجعلها تنجح . وقد تبدو قصة رائعة فى ظاهرها ولكنها تنطوى على نقائص داخلية تسبب فشلها .

الحقيقة أن رجال السينما يقضون حياتهم يشتغلون فى مواد يصعب عليهم السيطرة عليها أو التنبؤ بما ستصير إليه . إنه مركب نقص لا يمكن أن يوجد إلا فى بلاد السينما ، هذا الشك المتعلق بما سيكون عليه الفيلم ونوع الاستقبال الذى يحتمل أن يقابله به الجمهور وقد انقلب هذا النقص إلى خوف غريب ، خاصة لأن الفيلم الذى يتم عمله يقدم إلى جمهور

كبير جدًّا يشمل عدة ملايين من الناس . ولكي يتغلب المنتجون على هذا الخوف والشك نجدهم يبالغون فيما يتخذونه لأنفسهم من سلطة وبرغم ذلك فهم واقعون فى قلق وحيرة من أمر هذا النجاح الغامض ؛ فنجد بعضهم يعزى نفسه بأن الأمر كله متوقف على الحظ ، ولذلك فهم يعتبرون الأفلام مقامرة أكثر تقلباً من لعبة الروليت . ولكن يوجد فريق من المنتجين يواصل البحث عله يجد تفسيراً أفضل لهذه المشكلة .

فما هو حل لغز النجاح ، هل يمكن أن نهتدى إليه بالتجربة ؟

السينما فن حديث ، ولهذا نجدها تتبع فى تطورها المناهج التجريبية . فأخذت صناعة السينما تتحسس طريقها للأمام ، وصار كل فيلم كأنه عملية اقتراع سرية ، أما تذاكر الانتخاب فهى التذاكر التى يشتريها الجمهور . فكان الناس يقترعون بنعم أولاً ، وتبعاً لذلك تستمر صناعة السينما فى إنتاج وتطوير الأفلام التى تنجح ، وتهمل تلك التى تسقط . وقد يخطر بالبال أن هذه العملية التجريبية كفيلة بأن تكشف لنا عن سر النجاح . ولكن ذلك لم يتحقق ؛ فإن بعض الأفلام التى دلتنا التجارب على أن ينتظر لها نجاح فشلت . ولم تكن التجارب الماضية ضماناً لإحراز النجاح فى المستقبل .

ومع ذلك استمر كثير من المنتجين يسيرون فى أعمالهم على أساس التجارب التى مرت بهم ، وكثيراً ما يستشهدون بأفلام قديمة ، ويذكرون بعض المناظر فيها التى لاقت نجاحاً ، فيقولون : « أتذكر منظر كذا وكيف

أضحك المتفرجين كثيراً » . أو ضع فى الفيلم مطاردة بوليسية فإنها ناجحة دائماً . فإذا بالأمر يتطور إلى أن المنظر الذى أضحك الناس كثيراً فى الفيلم القديم لا ينتزع منهم ضحكة واحدة فى الفيلم الجديد . كما يقابل الجمهور المطاردة البوليسية بفتور . وللآن نجد أن الكتابة السينمائية عبارة عن مقتطفات من كتابات سينمائية سابقة ثبت أنها قيمة وناجحة . وبرغم ذلك يحدث كثيراً أنها تفشل فى تركيبها الجديد . فإذا أخرج فيلم ناجح لاتكاد تمضى عليه ليلة حتى نجد عدداً كبيراً من أفلام مقلدة منه تزحم السوق ولكن ينقصها ما فى الفيلم الأصلى من ابتكار ومميزات أخرى . فليس التقليد إذن ضماناً للنجاح .

كذلك نجد كثيراً من المخرجين والكتّاب فى حيرة كبيرة مما يؤول إليه عملهم . فقد تبدو طريقة معالجة القصة المراد إخراجها جيدة جدًّا ، وهى مع ذلك تنطوى على عقبات لا حصر لها تعوق إخراجها على الشاشة . وقد يكون أحد المناظر عند قراءته جيدا ، ومع ذلك يبدو مريعاً عند تصويره . وقد تكون الأجزاء التى تم تصويرها من الفيلم (Rushes) جيدة جدًّا ولكن ربطها بعضها ببعض يخلق منها فيلماً ضعيفاً .

فعندئذ تبدأ مرحلة التجارب . فيُقْطَع منظر من هنا ، وجزء طويل متتابع من هناك . ولكن هذا لا يعنى نهاية الورطة التى يجدون أنفسهم فيها . فالمنظر لا يعتبر طويلاً إذا طال وقت عرضه أو إذا طالت فترات

الصمت فيه أو إذا لم تحدث فيه حوادث . بل إن طوله يرجع إلى خطأ فى تركيبه ، فقد توجد مناظر أخرى طويلة يسود فيها الصمت ، وقد لا يتخللها حوادث ، ومع ذلك تكون مؤثرة للغاية . فالقص من المشاهد لا يساعد على النجاح فى هذه المرحلة المتأخرة من إنتاج الفيلم ولا يوجد للمشكلة علاج فعال أو طريقة للإصلاح .

الجمهور هو الحكم النهائى . فالمتفرجون يرون الفيلم لأول مرة بعقول غير مغرضة . فيكون رد فعلهم فى بعض الأحيان غير متوقع . وكل شخص يجلس بين المتفرجين يجد فى نفسه – على غير وعى منه – رد فعل للفيلم الذى يراه . فقد يكون قصد الكاتب أن يخلق فى نفس المتفرج حالة توتر نفسى أو حزن أو عطف ، وقد يقصد أن ينهر ضحكه فتستجيب له من غير أن تدرى وقتها لِمَ تفعل ذلك . ولكن يحدث فى بعض الحالات أن تجد نفسك تضحك فى مواقف قصد منها أن تكون محزنة . وقد تجد نفسك فريسةً الملل فى أثناء مشاهدة منظر قصد أن يكون مسليا . علاوة على ذلك قد تجد فى نفسك مئات من الاستجابات التى لم يكن يريدها الكاتب . فقد تشعر أن الفيلم لا يتحرك . وقد تجد بعض أجزاء الفيلم مسلية وبعضها الآخر مملا . وقد تجد الفيلم بطيئاً فى دخوله فى القصة . وقد تشعر بالتعب والملل قرب نهاية فيلم قصير .

ثم ، بعد أن تترك دار العرض قد تجد صدرك يجيش بعواطف شتى تتأرجح بين طرفى نقيض بين الرضا وعدمه ، بين التصلب والتراخى ،

بين الفرح والاكتئاب . قد تشعر بأنك استُغْفِلت أو أنك أُخِذْت إلى نزهة ، قد تشعر بأن الفيلم انتهى قبل أن ينتهى عندك الاهتمام الذى أثاره فيك . وقد يخامرك شعور بأنك خُدِعت .

من كل ما سبق يمكننا أن نتيقن أن الفيلم خلق من نوع لا يمكن الاعتماد عليه ، أو التنبؤ بما سيصير إليه . قد يستطيع الكاتب أن يحاول تحليل أسباب رد فعل معين عند المتفرج فيجد أن أسباباً محددة هى التى أوجدته ، وأن لهذه الأسباب المحددة التأثير نفسه دائماً . ودوام هذا الوضع مكننا من أن نجمله فى شكل قوانين درامية . فإنك إذا تصفحت إحدى مسرحيات شكسبير تجد كلاماً مسطوراً على ورق أبيض . وقد نظم هذا الكلام فى شكل معين محدد منذ أربعة قرون مضت . واليوم لا يزال هذا الكلام يحتفظ بقدرته على أن يجعلنا نبكى فى بعض المواضع منه ، ونضحك فى بعضها الآخر . فهذا الكلام رص بهذا الشكل المعين الذى يتضمن ما يثير العواطف ليكون فى قدرته أن يثير فى نفوسنا الشعور بالعطف أو الحقد أو الرثاء أو الاشمئزاز . فإذا كان هذا التوصيل العاطفى قد بقى على مر السنين ، وإذا كانت الأجيال المتعاقبة من المتفرجين وهم الذين يتكونون من فئات مختلفة من الناس تعتلج فى نفوسهم هذه الانفعالات نفسها فلا بد إذن من وجود قوانين وقواعد تحدث هذا العمل الباهر المدهش .

إذا كانت هذه القوانين والقواعد موجودة فلا بد من وجود محترفين

يجيدونها . فلو استعرضنا إنتاج كبار المخرجين والكتّاب لوجدنا أنهم ينتجون أفلاماً لا تكاد تفترق فى جودتها . وهذا الدوامُ فى درجة جودة ما ينتجون يقطع أن الأمر لا يرجع إلى « الحظ » وأن بعضاً منهم أنتج أفلاماً جيدة فى ظروف معاكسة . كذلك لا يمكننا أن نفسر نجاحهم بإرجاعه إلى مهاراتهم الفنية فقط . لأن صفة الجودة التى تكاد تكون مستديمة فى إنتاجهم إنما ترجع إلى إلمامهم العميق الشامل بالبناء الدرامى . كذلك يوجد مخرجون وكتاب آخرون يدهشون من أنفسهم لأنهم ينتجون أفلاماً جيدة أحياناً ، ورديئة أحياناً أخرى . ولا شك فى أن ظروف العمل المعاكسة تعوق بعضهم فى عمله . ولكن بعضهم الآخر ينقصهم الإلمام الكامل بفنهم ، فيكون ذلك سبب ما فى عملهم من تباين وتذبذب من حيث قيمته . فمن أسعده الحظ منهم وقعت فى يده قصة ذات ميزات درامية . تجعل منها فيلماً ناجحاً . ونحن هنا لا نتكلم عن الدجالين الذين يستبدلون بالقوانين الدرامية خليطاً من المعلومات المجزأة المتنافرة والتجارب الشخصية ، فليس عند هؤلاء الناس إلا علاجهم الرخيص الذى يستخدمونه فى علاج الصداع أو الالتهاب الرئوى على السواء . وكثيراً ما يحدث أن يموت المريض ، وهكذا لا يمكننا أن نستكين للفكرة التى تقول إن نجاح الأفلام يرجع إلى الحظ أو الصدفة ، بل إنى أعتقد على العكس من ذلك أن مفتاح النجاح هو المعرفة ، المعرفة الشاملة الكاملة بالقوانين الدرامية وكيفية عملها . المعرفة الشاملة الكاملة بهذا الشكل الخاص من

الفن الذى هو السينما . قد تدهش حين تجد لحناً سخيفاً ينجح ، ولحناً آخر لا يزيد عليه سخافة يفشل . ولو ادعينا أن سبب ذلك هو الصدفة لكان قولنا دليلاً على أن معرفتنا بالسينما ليست من العمق والشمول الذى يمكننا من فهم ما فيها من تقلبات غريبة .

ومن ثمَّ يمكننا أن نقول إنه يمكن معرفة سر النجاح بمعرفة القوانين الدرامية . وهذا يعنى بكلام آخر أن الفيلم الجيد والفيلم الناجح ليسا شيئين من نوعين مختلفين ، إذ إن الفيلم الجيد هو دائماً الفيلم الناجح . قد يأتى بعض الناس بأمثلة كثيرة يعارضون بها هذه الحقيقة وليثبتوا أن بعض الأفلام التى كانت فى ظاهرها رديئة نجحت أكثر من أفلام أخرى تفوقها من حيث الصناعة الفنية . أما دفاعى عن نظريتى فيقوم على أساس أن بعض الأفلام الرديئة من التى نجحت لم تنجح لما فيها من نقص ولكن لما فيها من ميزات قد تكون خفية . كذلك نجد أن سبب فشل بعض الأفلام الجيدة فى صناعتها الفنية يرجع إلى أخطاء فيها قد تكون غير واضحة . وفى الحالتين نجد أن سبب النجاح هو ما فى الفيلم من مميزات وليس هو كما يقولون الإصرار العجيب من جانب الجمهور على تفضيل الأفلام الرديئة .

السيناريو

سبق أن أشرنا بأن الجمهور يبحث عن الموضوع والمشكلة التى يجد فيها معاناته .

وقد اختلفت الآراء فى هذا المجال فالبعض يقول إن الموضوع لا يهم بل المهم هو كيفية تقديمه للسينما . والبعض الآخر يرى أن الموضوع هو أخطر العناصر وأهمها على الإطلاق .

من هنا برزت أهمية السيناريو ، وبرز الرأى القائل باعتباره أهم خطوة فى العمل السينمائى .

ولكن فى هذا الإطار تعددت الاتجاهات والآراء . فهناك سينمائيون يعتبرون السيناريو مجرد خطة عمل أو مسودة يبدأ بعدها المخرج فى خلق الشخصيات وتحليلها عن طريق الوسائل التى توفرها الكاميرا .

ولكن ما السيناريو ؟

فى عام ١٨٩٥ قدم لوميير صوراً مختلفة لأناس يتحركون ، فقدم لأول مرة (جنايناً) يحاول رى حديقته بخرطوم من الكاوتشوك ، ولكن أحد الأطفال يعاكسه ويضع قدمه على الخرطوم فتمتنع المياه عن التدفق . ويحاول الجناينى أن يعرف مصدر العطب فى الخرطوم فتتدفق

المياه فى وجه الجنايني . هل يمكن اعتبار هذا الحدث سيناريو ؟

وفى عام ١٩٥٦ أى بعد ٦٠ سنة من سيناريو لوميير قال المخرج الروسى الشهير دوفجنكو إنه ظل يقرأ سيناريو فيلمه الجديد (أشعار البحر) على أعضاء اتحاد الكتّاب لمدة أربع ساعات متتالية ، وقد كانوا فى غاية اليقظة والانتباه ، مما أعطاه شحنة معنوية عالية .

ولكن هل يعنى هذا أن السيناريو لم يتغير فى ستين سنة إلا أنه كان عند لوميير دقيقة واحدة وأصبح عند دوفجينكو أربع ساعات ؟ .

الحقيقة أن السيناريو يزداد أهمية كلما تطورت السينما . وقد سئل بيلى وايلدر المخرج الأمريكى البارز عن أهم ثلاثة عناصر فى العمل السينمائى فقال :

السيناريو ، ثم السيناريو ، ثم السيناريو ! !

لقد كان اعتماد المخرجين الأوائل على الأحداث الجارية كتتويج ملك . أوثورة بركان . أو نكتة بإحدى المجلات الفكاهية . وكل الموضوعات القصيرة التى تثير انتباه المتفرج .

ثم اتجه المخرجون إلى إخراج قصص معروفة ومشهورة . ولكنهم — بسبب عدم رغبتهم فى دفع أجور المؤلفين وحقوقهم — لجئوا إلى قصص التوراة والإنجيل والأعمال المسرحية لشكسبير . على أن يقوم المخرج بالإعداد . ولما كان بعض المخرجين يفتقرون إلى الخيال فقد وجدت فئة كتّاب السيناريو لمساعدتهم .

وبتطور الفن السينمائى والصناعة السينمائية ظهر الاختصاص والتخصص على نحو شامل ، واضطر المنتجون والمخرجون للاستعانة بالكتّاب المتخصصين حتى لو اضطروا لدفع مبالغ أكبر.

وبعد اختراع السينما الناطقة أضيفت مهنة أخرى جديدة هى مهنة كاتب الحوار.

ولكن يظل السؤال حتى الآن بدون إجابة ما السيناريو؟

مصادر كتابة السيناريو :

١ - قصة قصيرة ٢ - رواية ٣ - مسرحية ٤ - خبر فى جريدة أو حادث أو قضية ٥ - فكرة جديدة أو مشكلة ٦ - اقتباس عن فيلم سينمائى .

إن الكثير من المنتجين يفضلون الروايات الناجحة التى ظهرت فى السوق واستقبلت من القراء استقبالاً كبيراً . . إن ذلك يرجع بطبيعة الحال لثقتهم فى صدى الفكرة المتضمنة فيها ، أو الموضوع وجاذبيته .

وقد حدث أن قدم أحد الكتّاب سيناريو لقصة جديدة لأحد المنتجين ولكنه رفضها ولم تعجبه ، فما كان من الكاتب إلا أن نشرها فى كتاب بأسلوب أدبى . وعندما ظهرت نجحت نجاحاً كبيراً واشتراها المنتج نفسه ، ودفع فيها مبلغاً كبيراً لينتجها فيلماً .

ولعلنا نذكر فى هذا الصدد « قصة حب » لإريك سيجال التى تحولت

إلى فيلم ناجح جداً ، بعد أن بيعت منها ملايين النسخ كقصة أدبية .

وفى أمريكا يدفعون ملايين الدولارات لشراء القصص المنشورة بنجاح . والمسرحيات الناجحة أيضاً .

أما بالنسبة للسيناريوهات الأصلية أو المكتوبة أصلاً للسينما - كريا وسكينة ، وبين السماء والأرض ، والفتوة - فإنها تحتاج لجهد مكثف عبر عدد من المراحل .

فالفكرة تبدأ محدودة . ونضطر للتفكير فى الشخصيات والبناء الدرامى وتتابع الأحداث . ثم ننتقل لأسلوب المعالجة المناسب لهذه الفكرة . وفى كل مرحلة من تلك المراحل تتم تعديلات بين الإضافة والحذف إلى أن نصل إلى أفضل صيغة سينمائية مناسبة .

وفى الروايات الأدبية الطويلة على وجه الخصوص تكون الشخصيات جاهزة متكاملة الأبعاد . وكذلك الجو العام . وبطبيعة الحال الأحداث أيضاً . مما يجعل مهمة كاتب السيناريو أكثر سهولة نسبياً . وتكمن الصعوبة الأساسية فى مدى توفيقه فى اختيار أسلوب المعالجة السينمائية الذى يسمح بنقل الشخصيات والأحداث والجو العام المتضمن فى الرواية الأصلية . وكيفية تصرفه فى تلك العناصر . وبلورتها فى شكل دراما سينمائية صالحة للعرض السينمائى .

العلاقة بين المخرج والسيناريست :

إن الكثير من المخرجين المحدثين يكتبون موضوعاتهم ، وقد استقر مفهوم المؤلف المخرج إلى الحد الذى جعل بعض النقاد يتحيزون له على أساس وجود الرؤية الفكرية والفنية لدى مثل هذا المخرج ، ولتطور طبيعة الموضوعات التى تتناولها السينما المعاصرة ، وكذلك تطور أساليب المعالجة .

لكن من الاعتبارات الأساسية فى تلك العلاقة الأهمية القصوى لمعرفة المخرج بظروف الأحداث والشخصيات ، وجو تلك الأحداث على وجه الدقة بل المساهمة فى خلقها .

وفى ذلك لا يختلف المخرج المؤلف عن المخرج المنفذ .

اشتراك أكثر من شخص فى كتابة السيناريو :

إن ذلك ينبع من التقدير الكبير لفكرة التخصص ، وإن كلا منهم سوف يؤدى أفضل ما لديه فى حدود اختصاصه .

أحياناً تتم مناقشة جماعية ويتولى واحد منهم الصياغة ، وأحياناً يقدم كل منهم معالجة لعدد من المشاهد ، ويقوم المخرج بالتجميع والتنسيق .

وفى السينما الإيطالية يتم عادة اشتراك أكثر من واحد فى كتابة السيناريو .

ومن الأفضل بطبيعة الحال إذا اشترك عدد من الكتّاب أن يختص

واحد بكتابة البناء الدرامى ، ويختص الآخرون بالصياغة ، وتتوزع بينهم الاختصاصات بالنسبة للصورة والحوار .

الاختلاف بين السيناريو والتقطيع الفنى (الديكوباج) :

إن السيناريو سرد للأحداث فى شكل صورة وحوار ، أى الحركة والحوار ، ولكن طريقة تعامل الكاميرا مع المكان والزمان فتلك هى مهمة التقطيع الفنى . إن المهمة الرئيسية للمخرج تتمثل فى تحديد حجم اللقطة ، وحركة الكاميرا ، وحركة الممثل ، واختيار الزاوية وشكل التتابع ، وأسلوب الانتقال من لقطة لأخرى ، وكذلك من مشهد لآخر ، إلى جانب توجيه الممثلين ومتابعة التصوير عند التنفيذ .

السيناريو إذن شىء أكثر عمومية من الديكوباج ، والديكوباج هو عملية التجسيد الفعلية من خلال تكنيك الكاميرا .

ولكن السيناريو بطبيعة الحال يتضمن الوصف الأساسى للديكور والمشاهد ، وتفصيل الأحداث والحوار ، وحركة الممثلين والمؤثرات الصوتية .

إن الحركة تستدعى إلى ذهن المخرج بمجرد تفكيره فى السيناريو . وهناك من المخرجين من يرتجل التقطيع فى مكان التصوير بعد استيعاب السيناريو ، وبعضهم الآخر يكتب التقطيع الفنى قبل التصوير ويرتجل بعض التفاصيل على حسب ظروف التنفيذ .

إن التحضير ضمان طيب بوجه عام لدقة التنفيذ وسرعته ، ولكن التنفيذ يحتم وجود القدرة على الارتجال إذا استدعت الظروف .

وفى بعض الأحيان يتدخل السيناريست فى عمل المخرج ، وهذا وضع شاذ ومن المؤسف حدوثه ، لسوء النتائج التى يمكن أن تترتب عليه .

وعند إعداد سيناريو يتعلق بظروف تاريخية محددة ، أويتعرض لموضوع واقعى له ملابساته التاريخية الخاصة ، فإنه يستحسن اللجوء إلى الوثائق والمستندات الخاصة بالموضوع ، أو إلى المتخصصين الذين يعتبرون حجة فى هذا الشأن ، حتى لا يكون هناك نقطة ضعف تهوى بالسيناريو كله إلى الحضيض .

لغة السينما

وسيلة التعبير فى الرواية المكتوبة هى الكلمات المطبوعة ، ووسيلة المسرحية هى الممثلون على خشبة المسرح . أما وسيلة السينما فهى شريط من السيلولويد صورت عليه أشخاص وأشياء .

ولا تهمنا هنا الخصائص الميكانيكية والفنية لشريط السيلولويد . فنحن هنا لا نناقش طريقة التصوير أو التوليف أو العرض . ولكننا نريد أن نعرف كيف يمكن هذا الشريط أن يعبر عن القصة ؟ وكيف يمكنه أن ينقل المعلومات إلى الجمهور؟ .

ويمكننا أن نطلق على الوسائل التى تنقل بها السينما المعلومات كلمة « لغة السينما » .

إن الغرض الوحيد لأية لغة هو أن تحكى شيئاً . ومهما كانت قوة الأسلوب ودقة الإيقاع وروعة الألفاظ فإن اللغة لا يمكن أن تكون هدفاً فى ذاتها . لأن اللغة يجب أن تكون وسيلة لقصة تحكى .

ولذلك يجب ألا نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية ، بل من مقدار الخدمة التى تؤديها هذه اللغة للقصة . فليست اللغة السينمائية هدفاً فى ذاته ؛ لأن القصة هى الهدف . وأحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لا تكون فى اللعب فنياً بهذه الوسائل ، بل باستخدام أحسن

الوسائل لحكاية القصة .

فإذا اشتط التعبير السينمائى فى استعمال اللغة السينمائية بعيداً عن الهدف الأصلى أصبح لا يختلف عن الذى يربط الكلمات ربطاً متغماً ، دون أن يكون لها معنى ، فتبدو كأنها تمتمات معتوه يخرف بألفاظ ليس لها معنى ، وليست من اللغة فى شىء .

ولن نتعرض للغة السينمائية من الناحية الجمالية ، بل سنتعرض لها من ناحية قدرتها على التعبير ؛ فجمال تلك اللغة فى قدرتها على تحقيق واجبها . وواجبها هو نقل المعلومات .

الحيز : Space

إذا قلبنا شريط السيلوليد دون أن نعرف أى شىء عن علاقته بالسينما وجدنا أن له طولاً معيناً . ولو أننا فككنا حلقات الفيلم Reels ومددنا هذا الشريط على طريق ميل ونصف الميل لاكتشفنا مفهوم الحيز ، فعلينا خلال هذا الحيز — من لفات السيلوليد — أن نحكى قصة الفيلم . وقد نفكر أن نقطع هذا الطريق جيئة وذهاباً نبنى مناظرنا ونضع حوادثنا ونرسم قمة القصة Climax ونحل عقدتها .

وما دمنا نستطيع أن نقيس طول الفيلم بالياردات أو بالأمتار فلا شك أن كلمة «حيز» تناسب استعمالاتنا بالنسبة له . والرواية المكتوبة لا تعرف مفهوم الحيز بهذا المعنى ، إذ يمكن أن نحكى قصتها فى حدود مادية أقل

تعقيداً . ويمكن المؤلف أن يختم عمله إذا أحس أنه حكى كل شيء بأفضل طريقة ممكنة . لكن للمسرح قيوداً شديدة يفرضها الحيز على قصته ، وهذا لأن للمسرحية وقتاً محدداً لتمثيلها . والشكل السينمائى من الناحية الفنية والمادية يقيدنا بطول يبلغ فى المتوسط ٢٧٥٠ متراً ، ويستغرق عرضه حوالى ١٠٠ دقيقة . وسواء أكانت قصتنا قصيرة أم طويلة فلابد من أن تحكى فى حيز معين ومحدد . وسواء أردنا أن نتوقف مبكرين ، أو أن نستمر فى حكاية القصة فإن الحيز يحرم علينا مثل هذه الحرية ، إذ لا نستطيع أن نجعل طول الفيلم بحسب طول القصة ، بل علينا أن نجعل طول القصة بحسب طول الحيز الذى يحتمه الشكل السينمائى ، وهكذا يكون الحيز أول وأقوى القيود التى تكذب جميع ما يثار من أوهام حول حرية السينما المطلقة . فهو من ناحية يلزمنا بأن نختار مادة تملأ الحيز الذى نملكه ؛ ومن ناحية أخرى يفرض علينا أحد المطالب الرئيسية فى السينما وهو الاقتصاد ، ومهما كان المنتج مستعداً للإنفاق بسخاء على الفيلم فإن كتّابه ملزمون بأن يقتصدوا فى التعبير ، لأن الحيز الذى يسمح لهم به محدد .

وقد يكون مسموحاً للكتّاب أن يتصوروا ديكورات غالية ، ومع هذا فعليهم أن يقتصدوا فى التعبير ، لأن الحيز لا يختلف سواء فى الفيلم الذى يتكلف كثيراً أم فى الفيلم الذى يتكلف قليلاً . . فعلى الكاتب إذن أن يتصرف بعناية شديدة فى هذا الحيز الذى يبلغ طوله ميلاً ونصف الميل

وكلمـا كثر ما يريد حكايته زاد بخله بالأقدام التى يعرض فيها قصته .

وفكرة الحيز لا تهم المؤلفين وحدهم ، إذ إن لها أثرها على المتفرج أيضاً . فالحقيقة التى تهم المتفرجين هى أنه لابد من أن يعرض الفيلم كاملاً ، وأن تحكى فيه القصة كلها فى جلسة واحدة بدون توقف . والمتفرج لا يستطيع أن يتوقف ليستريح إذا ما أصابه التعب ، بل لابد أن تقدم له القصة بطريقة لا تجعله يمل ، بل بطريقة تجعله ينغمس فيها كلية . كما أن المتفرج لا يستطيع أن يطلب إعادة عرض بعض الأجزاء غير الواضحة ، وهذا لأن القصة تعرض متتابعة وبدون توقف . إنه لا يستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التى قد يتعسر عليه فهمها كما يستطيع لوكان يقرأ قصة طويلة .

الصورة : Picture

فى البداية كان الفيلم يتكون من شريط واحد تسجل عليه الصور . وكان هذا هو الفيلم الصامت ، وعندما اخترع الفيلم الناطق أضيف شريط آخر يجرى موازياً للشريط الأول ، وعلى هذا الشريط يسجل الصوت . والشريطان معاً يحكيان القصة إلى الجمهور ، ويحتويان معاً على العناصر الضرورية للكشف عن المعلومات ، ولابد أن نجد فى الصورة والصوت كل وسائل التعبير .

وحتى يتحقق هذا نستطيع أن نتساءل عما نراه فى الصورة وما نسمعه

من الصوت .

إن ظهور الفيلم الصامت قبل الناطق كان مقيداً للسينما ، فكوننا كنا مجبرين على أن نقوم بمهمتنا بدون صوت علمنا أننا نستطيع الاستمرار فى عملنا دون أى اعتماد على الحوار . وبذلك استطاع الفيلم بمساعدة بعض الجمل المكتوبة أن يعبر عن القصة بوضوح وبدون كلام ، ومن ثم أصبحت وسائل التعبير التى فى الصورة كافية للتعبير . ولحكاية القصة . وكان هذا مدهشاً لأنه لم يكن يتصور حين ذاك أنه يمكن فهم تمثيلية دون أن يكون فيها حوار .

ونعود إلى الصورة لنرى ما تحتويه من عناصر ، فالكاميرا تصور المنظر والاكسسوار والاكسسوّار المتحرك Object والممثلين . وهذه العناصر يمكن عرضها فى إضاءات مختلفة . وباستثناء بعض الجمل المكتوبة لم يكن للفيلم الصامت أى عناصر أخرى للتعبير . غير أنها كانت كافية للكشف عن المعلومات اللازمة . هذه العناصر نجدها فى الرواية وفى المسرحية . ولكنها هنالك لا تستطيع التعبير عن المعلومات بما فيه الكفاية ، وسبب ذلك أن الرواية لا تتمتع بإمكانات عرضها كمرئيات . وهى فى المسرح أقل كثيراً منها فى الفيلم ، فالكاميرا تعرض علينا عدداً أكبر من المناظر لا نرى مثله فى المسرح . والفرق كبير إلى حد أن المنظر فى السينما يصبح جزءاً له أهميته الخاصة ولابد أن يدرس على حدة . وهذا العدد الأكبر من المناظر يوفر إمكاناً أكبر لعرض عدد أكبر من

الاكسسوار . كما أن اللقطة المكبرة Close-up أى تكبير التفاصيل تعطى الاكسسوار قيمة أكبر مما يحدث فى المسرح .

والأمر لا يقتصر على تعدد الاكسسوار فى السينما أكثر من المسرح . بل إننا نستطيع أن نرى بعض هذا الاكسسوار فى حركة مثل قطار يجرى على القضبان ، أو طائرة تصطدم بالأرض أو نهر يتدفق ، فالمسرح يصور حركة الإنسان فى حين أن السينما تصور حركة الإنسان والأشياء . بل إن الممثل فى السينما يكتسب أهمية جديدة إذا قورن بالممثل فى المسرح ، إذ يمكن أولاً أن يعرض حركاته وتأثراته بشكل لا يتحقق فى المسرح ، ثانياً اللقطة المكبرة تكشف بوضوح عن تعبيراته التى يصعب أن يراها متفرج المسرح الذى تفصله مسافة عن الممثل .

وعلى الرغم من أن هذه العناصر (المنظر Set والاكسسوار Prob والاكسسوار المتحرك Object والممثلين) تتوفر فى الرواية القصصية وفى التمثيلية المسرحية ، إلا أنها قيمة جديدة وأهمية جديدة فى الفيلم ، نظراً لشكلها الخاص ، إلى حد أنه يجب على الروائى أوكاتب المسرح أن يدرس إمكاناتهم الجديدة للتعبير عن المعلومات خلال هذا الشكل الفنى .

المنظر : The Set

نقصد عادة بالمنظر جدران غرفة ما ، ولكن بالنسبة للسينما علينا أن

نوسع مفهوم هذه الكلمة ، أى أن علينا أن نعرف المنظر بأنه أى شيء يحيط بالحدث ، أويظهر خلفه وقد يكون المنظر غرفة استقبال أو سلسلة جبال أو مكاناً رحباً فى الهواء الطلق .

وتنبع أهمية المنظر من أنه يرتبط بالمحل أو المكان . فالمنظر يكشف عن وجودنا فى محطة سكة حديدية ، أو حمام تركى أو مكتبة أو غرفة نوم ، وبذلك يعطينا المنظر عدداً من الحقائق الهامة .

بل من الممكن أن يكون ديكور الصالون فخماً أو بسيطاً . . . جميلاً أو قبيحاً . . . حديثاً أو قديم الطراز . وبهذا يكشف عن الثراء أو الذوق أو حتى عن العصر الذى أقيم فيه .

الاكسسوار الثابت : The Prob

قد يكون الاكسسوار الثابت جزءاً من المنظر العادى . أو جزءاً تابعاً للممثل نفسه ، وهو فى الحالين يكشف عن خصائص الشيء التابع له ، فلو رأينا خضراوات فى سلال عرفنا أننا فى سوق ، وإذا رأينا ثياباً نسائية معلقة فى فترينة محل عرفنا أن المحل لبيع ثياب السيدات ، وقيمة الثياب المعلقة توضح درجة هذا المحل .

وإذا كان الاكسسوار الثابت جزءاً من الممثل ساعد على توضيح شخصيته . فالرجل الذى يلبس نظارات يحتاج إليها حتى يرى جيداً . وقد يستخدمها لإخفاء شخصيته . وفى هذه الحالة يكون الاكسسوار

متناقضاً مع الممثل ويكون له تأثير خاص . والسيدة التى تلبس مجوهرات تكون غنية .

وهناك بعض الاكسسوار الذى يرتبط بأفعال معينة . مثلاً (قصبة صيد) إذا رأينا رجلاً فى الشارع يحمل قصبة صيد اعتقدنا أنه فى طريقه للصيد . وكرة التنس تمثل لاعب التنس أو حتى تشير إلى أن أحداً سوف يلعب التنس .

ويمكن أن نقول إن الاكسسوار يلعب نفس الدور الذى تلعبه «الصفة» فى القصة الروائية فالقصاص يقول امرأة غنية . وكاتب السيناريو يظهرها وهى تلبس الفراء . والقصاص يقول غرفة بها فوضى ، وكاتب السيناريو يظهر على أرض الغرفة بعض قطع الملابس ملقاة على الأرض .

الاكسسوار المتحرك : The Object

لا يمكن التفرقة بسهولة بين الأكسسوار المتحرك والاكسسوار الثابت Prob فكلاهما لا حياة فيه ، وإن كان الاكسسوار المتحرك يتمتع بإمكان الحركة ، مثل السيارة والطائرة والسفينة والبركان والعاصفة ، أو حتى السحابة الممطرة . . . وكلها اكسسوارات قابلة للحركة .

وإمكان الحركة مهمة ، فيكفى أن نرى رجلاً يسحب غدارته من الدرج حتى نكتشف أنه يقصد القتل .

المثل : The Actor .

مظهر الممثل يعبر عن الشخصية التي يقوم بأدائها . ويبدو لنا شريراً أو رجلاً طيباً أو مفكراً أو بهلواناً . . وبالإضافة إلى هذه الشخصية المرسومة المعينة يمكنه أن يعبر وقتيًّا عن حالات نفسية متغيرة ، مثل الغضب والألم والاستسلام ، والخضوع والحب والغيرة والتعب . وقد تعبر هذه الملامح عن حادث مضى . أو عن هدف يبدو الممثل على وشك تنفيذه . وقد تكفى الملامح أيضاً لترينا رد الفعل عند رجل يرى غريمه وهو يقبل البطلة . وقد تكفى لقطة مكبرة لتعبر عن صراع درامى هام . فلو أن تعبير الممثل تحول من الألم إلى الاستسلام أدركنا أنه ينوى أن يتخلى عن المرأة . وإذا انقلب تعبيره إلى الغيرة فهمنا أنه ينوى أن يقاتل فى سبيلها .

وعلى الرغم من أنه يمكن اعتبار ثياب الممثل كاكسسوار فإنه يجب ذكرها هنا ، لأنها تضيف أشياء كثيرة إلى رسم الشخصية ، ولنقارن بين ما نفهمه من بدلة ضابط أو رداء رسمى لساع فى شركة أو عسكرى مطافئ .

والثياب المدنية أيضاً تمدنا بالمعلومات . فقد تكون غالية الثمن أنيقة ، أو مهملة فقيرة مملوءة بالبقع أو قبيحة . وقد تكون ثياب سهرة أو ملابس للعب التنس أو « عفريتة » لعامل ، وقد تكون جديثة ، أو ثياباً تاريخية ، كما قد يكون الثوب الأنيق ممزقاً أو أن تكون الجاكتة بلا أزرار أو الياقة

متسخة . وهذا الثوب يمكن أن يحكى – إلى جوار معلومات أخرى – حادثة كاملة .

الإضاءة : The Lighting .

تكشف الإضاءة إذا ما كان الوقت فجراً أو نهاراً أو مساءً أو ليلاً ، ولكل ساعة من ساعات اليوم تأثيرات مختلفة علينا – كما سنرى فى الفصل الذى نعقده عن الزمن – ويمكن الإضاءة إلى حد قليل أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو قطع الاكسسوار أو الأشياء . إذ يمكن عرضها فى ضوءكامل أو فى الثل أو (سلويت) وتغيير الإضاءة يدل على أن باباً أو نافذة قد فتحت . أو أن مصباحاً قد أضىء . أو أن مصابيح سيارة تقترب . أو أن أشعة كشاف تبحث عن شخص . والإضاءة لها أهمية كبيرة فى خلق جو الفيلم ، وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة فى القصة .

الشكل : The Form .

هل هناك قواعد ونظريات لكتابة السيناريو ؟

أو هل يمكن تدريس وتعليم فن كتابة السيناريو ؟

. . . قد يقول بعضهم إنهم توصلوا إلى كتابة كثير من السيناريوهات الناجحة ، دون أن يكونوا على علم كبير بنظريات الكتابة السينمائية . .

وقد يقول بعض آخر إن لكل كاتب ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها إلى القصة ، ولذلك لا يمكن إيجاد قاعدة أو قانون شامل .

ومن المسلم به أن لكل كاتب طريقة خاصة ومزاجاً فنيًا يعالج به قصته . ولكن لا شك أن كل معالجة - إذا كانت سليمة - فإنها تخضع حتماً لقواعد البناء الدرامى . ومن المسلم به كذلك أن كثيراً من الكتاب المجربين الذين يتمتعون بخبرة طويلة فى الكتابة يجعلون من أية نظرية عامة شيئاً عاديًّا ، ولكن ذلك لا يعنى أن أعمالهم الفنية تخلو من جميع عناصر البناء الدرامى . فمن يريد تعلم لغة من اللغات عليه أن يتعلم قواعد النحو الخاصة بها . ومن يعرف هذه اللغة ويجيدها لا يتحدث بها إلا طبقا لمقتضيات النحو حتى لو لم يكن واعياً بذلك .

فالقوانين الدرامية تشبه القوانين العلمية تماماً .وكل المشتغلين بالكيمياء يعلمون أن عناصر معينة فى ظروف معينة تسلك طريقاً معيناً . وليست القوانين الدرامية بأقل دقة وإحكاماً من القوانين العلمية ، وإن كانت القوانين الدرامية غير ظاهرة لأنها غير ملموسة كما نرى فى قوانين العلم .

ومهما كان التعرف على هذه القوانين الدرامية - وخاصة فى السينما - صعباً غير ميسور فإن هذا لا يعنى أن هذه القوانين ليس لها وجود . ومجرد أننا لا نعلم شيئاً عن أسباب مرض السل أو الملاريا فهذا لا يعنى أن هذه الأمراض غير موجودة . وقد احتاج التعرف على أسباب هذه الأمراض وقتاً طويلاً . كما احتاجت الكيمياء إلى وقت طويل كذلك حتى تم تنظيمها

وجمعها . ولم تكن هذه الاكتشافات ظاهرة من قبل ، فاحتاج الوصول إليها إلى مجهود شاق وجهد عقلي .

وقوانين السينما ليست واضحة أيضاً . وهي تحتاج إلى عكس ما قد نظن . ويمكن القول إن قوانين السينما أصعب مئات المرات من قوانين المسرح . ومع ذلك فقواعد المسرح تطلبت وقتاً طويلاً حتى ظهرت وتبلورت . وقد قضى شعراء اليونان الدراميون كأثيل وسوفوكليس ، وأوربيدس أحقاباً طويلة يدفعون بالمسرحية ويطورونها من شكلها البدائي كما ظهرت في الجوقة إلى ذروتها العالية . ولكن قواعد المسرحية لم تتضح وتتبلور إلا على يد أرسطو بعد مرور وقت طويل .

وقد قفزت السينما قفزات عدَّة منذ اختراعها . على خلاف المسرح الذى تطور تطوراً بطيئاً .

وفى البداية كان السينمائيون يهتزون حماساً كلما ظهر كشف جديد يتصل بطبيعة هذا الفن الجديد . وقد أمكنهم أن يكشفوا إمكان التعبير بعناصر اللغة السينمائية ، مثل المنظر والاكسسوار وغيرهما. واكتشفوا المنظر الكبير Close-up والمنظر المتحرك Travelling Shot ثم توصلوا بعد ذلك إلى إضافة الصوت إلى الفيلم فأصبح ناطقاً ، ولكن أغلب هذه الاكتشافات كانت تتصل بالشكل السينمائى ، فى حين أن طريقة الكتابة للسينما لا تحظى باهتمام أو تحديد أو اكتشاف ، ولم تكن القواعد الدرامية التى خلقها هذا الشكل الجديد قد أصبحت معروفة ومستعملة بين

المشتغلين بالسينما الذين لم يتوقفوا عن تجاربهم وأبحاثهم . ولهذا فالسينما لم تصل بعد إلى شكلها النهائى والأخير ، وإنما لا تزال تتطور وتتقدم .

ولذلك كان من الصعب أن يصبح هذا الكتاب جمعاً لما تبلور من معلومات وتجارب عامة .

ولهذه الأسباب لا يمكن أى كتاب عن السينما أن يتبع أى نماذج أو قوالب مسلم بها من قبل . إنما المنهج الوحيد الذى يجب أن نتبعه هو المنهج العلمى التحليلى . ولنبدأ من الأساس ثم نتقدم بطريقة منتظمة خلال الموضوع جميعه . وعلينا أن نستبعد كل ما يتصل بالمصطلحات الشائعة . أو الأفكار غير الشاملة . ولن نسلم بأية قاعدة حتى لو كانت مستعملة استعمالاً منتشراً منذ أمد طويل . ولن نحاول أن نأخذ القواعد من التطبيق المعمول والمسلم به . بل سنحاول أن نعرض كل قاعدة ونستخلصها ونثبتها بعد ذلك .

بل إننا سنبتعد عن ترويج أية نظرية جمالية . فلسنا نهدف من هذا الكتاب إلى أن نبين ماذا نكتب . ولكن كيف نكتب ولن نعالج مضمون القصة إلا فى حدود علاقته بمقومات السينما . وكل محاولة توحى بنظريات فنية عامة مآلها الفشل . لأنها لابد أن تكون آراء فنية فردية تتغير بتغير العهود . بل تثقل على حرية الكاتب وإبداعه الخلاق .

وفكرة « القانون الدرامي » تكذب الاعتقاد بأن السينما فن فيه حرية لاحد ، ولهذا الوهم عشاق كثيرون . ولعله يرجع إلى ما صاحب اختراع

السينما فى البداية من حماس وفرح غطيا على القيود التى تحتمها قوانين هذا الفن .

وقد كان الجميع يذهبون إلى أن السينما فن له إمكانات لا تحد . فمن السهل أن تنتقل بالكاميرا إلى أى مكان . وأن تنقل قضبان السكة الحديدية إلى الشاشة . وما أسهل كذلك أن تصور المواقع الحربية والسفن ومناجم الفحم . وأن تصنع أفلاماً قصيرة أوطويلة أوتقتبس الروايات المكتوبة والمسرحيات والقصص القصيرة والملاحم الكبرى والدراما والإذاعيات . بل تستطيع أن تخرج أفلاماً مستمدة من لوحات الصور أو من قصائد الشعراء . تستطيع كل ذلك . ولكنك لابد أن تعلم أن الفيلم لابد له من شكل خاص به ، له قيود شديدة لابد من مراعاتها .

ولعل أول مهامنا أن نحطم هذا الوهم الكبير حول حرية السينما المطلقة . فلكل حرية قانون خاص تفرضه بنفسها . والحرية لا توجد إلا إذا كانت هناك قيود تقبلها الإرادة .

وهذه الحرية التى تبدو للسينما لها مطالب قاطعة غالبا ما يتجاهلها الناس . وكثيراً ما يحاول بعضهم الخروج على مقتضياتها ، ولكن كثيراً ما يكون مآل ذلك الفشل .

تعريفات

ما الفيلم ؟

الفيلم قصة تحكى لجمهور فى سلسلة من الصور المتحركة . ونستطيع أن نميز فى هذا التعريف ثلاثة عناصر :

١ – القصة : وهى ما يحكى .

٢ – والجمهور : وهو من تحكى له القصة .

٣ – وسلسلة من الصور المتحركة : وهى الوسيلة التى تنقل بها القصة إلى الجمهور .

ولكن هناك أشكالاً أخرى غير الفيلم تحكى بها القصة : كالرواية المكتوبة والمسرحية .

فما أوجه الخلاف بينهما ؟

لقد كان الاختلاف بين الرواية المكتوبة والمسرحية والسينما محلا لمناقشات عدّة دامت سنين طويلة . ولكنها كلها تحكى قصة . ولابد أن تكون القصة فى هذه الوسائل الثلاث محاكاة للحياة الحقيقية والحوادث الواقعية . والخلاف بينها لا يرجع إلى القصة ذاتها . ولا يرجع الخلاف أيضاً إلى الجمهور . فمن يشاهد أو يتفرج أو يقرأ القصة لا يختلف فى الحالات الثلاث ، لأنه هو الجمهور دائماً .

ولابد أن يكون الفارق إذن فى الشكل Form . لأن الشكل وهو

الطريقة التى تحكى بها القصة يختلف فى الفنون الثلاثة . فإذا كان لنا أن نكتشف طبيعة السينما فلابد أن نبدأ ببحث شكلها الخاص .

وليس لنا أن نقف عند هذا الحد لأن الشكل يحدد طريقة حكاية القصة ، وهذا ينطبق مع المسرحية والرواية المكتوبة والسينما سواء بسواء ، بل إنه للأشكال المختلفة التى تحكى بها القصة تأثيرات متفاوتة ، ويمكن القول إن الرواية المكتوبة تحكى القصة من خلال العيون ، وإن الإذاعة تحكيها عن طريق الآذان وإن المسرح يستغل الآذان والعيون معاً . ولهذا فكل شكل فنى يخاطب جمهوراً يختلف فى نوعه وعدده وعمره .

بل إن القصة ذاتها تتأثر بالشكل . ولا يعنى ذلك أنه يمكن أن تتغير ، إذ يجب ألا تكون الحوادث المعروضة فى القصة مطابقة للشكل ، إنما يجب أن تكون مطابقة للحياة ، فالواقع الذى ننقل منه ونقلده لا يختلف فى الوسائل الفنية الثلاث . ولكن مادامت الوسيلة التى تحكى بها القصة تختلف فى كل منها ، فإن هذا يعنى أننا لا نستطيع أن نحكى كل القصص فى كل الوسائل .

وإن أول ما يجب أن نعرفه هو أن ندرس الطبيعة التى تميز شكل السينما ، وعلينا أن نبدأ فى بحث الخواص المادية ، لأنها تحدد الوسائل التى تعبر بها السينما عن نفسها . ويمكننا بعد ذلك أن نتقدم من هذه الوسائل التعبيرية إلى الطريقة التى تحكى بها القصة ، وإلى ما تحدثه من تأثير على الجمهور .

المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والفنية للفيلم

لقد تطور الفيلم بسرعة مذهلة من الناحية الحرفية والاقتصادية والاجتماعية ، وإن ذلك يرجع إلى أن العمل السينمائى بطبيعته ظاهرة متغيرة فى مجالاته المختلفة كأساليب الإنتاج والبنيان الاقتصادى .

وصناعة الفيلم تحتاج إلى الدراسة والتحليل ، سواء بالنسبة لتاريخها أو لعناصرها ، وكذلك بالنسبة للصعيد المحلى والصعيد العالمى .

إن المتفرج يشاهد الصورة النهائية على الشاشة لكنه لا يعرف طبيعة التأثيرات الاقتصادية والاجتماعية والفنية التى تحكمت فى إنتاجها .

والهدف الحقيقى من الكتب القادمة التى ستنشرها دار المعارف فى سلسلة كتابك حول فن السينما هو التعريف بتلك التأثيرات والمشكلات التى يجب على القارىء الإلمام بها .

ولسنا هنا فى حاجة للتأكيد من جديد على الأهمية الاجتماعية لاختراع السينما ، فقد استجاب ذلك الاختراع لحاجة تاريخية ومن ثم لا يمكن عزله عن الظروف الاقتصادية والتطورات التاريخية لمجتمع معين .

كما أن للسينما انعكاسها الفكرى والفنى الخطير على المسرح ، والفن التشكيلى ، والأدب والموسيقى . ولعل تعدد نوعيات الفيلم السينمائى تنهض

كدليل حى على تغلغل السينما فى جوانب الحياة الإنسانية ، وانعكاس تلك الجوانب على قوامها الفنى ، فهناك الفيلم الروائى الذى يتعامل مع مشاكل المجتمع وقضاياه ويصور الحياة بكل ما فيها من حلو ومر .

وهناك الفيلم التسجيلى أى الفيلم الذى يسجل الظواهر الاجتماعية دون إضفاء أى طابع روائى . وكذلك التعامل مع تلك الظواهر بطبيعتها الخالصة والجافة . . طبيعتها الخام دون التدخل فيها . ويتدخل الفنان التسجيلى فقط فيما يتصل بأسلوب التتابع الذى يضمن الوصول إلى تحليل معين للعلاقات الكامنة فى تلك الظاهرة أو هذه .

وهناك الجريدة السينمائية . ذلك الشريط الذى يتضمن متابعة إخبارية بحتة للأحداث . . نشرة أخبار فيلمية .

وهناك الفيلم الدعائى الذى يتعرض لحدث معين بالتسجيل بقصد إبراز أهميته . سواء أكانت تلك الأهمية حقيقية أم مبالغاً فيها .

٤٤

الاختلاف بين السينما والمسرح

إن الفيلم ليس مسرحاً مصوراً . وللمسرح أصوله وقواعده التى تخالف بالضرورة أصول وقواعد السينما .

ونحن نتعرف على الخلاف الجوهرى بينهما بتأمل طبيعة العلاقة بين المتفرج وخشبة المسرح ، وبين المتفرج والشاشة فى المسرح يبعد المتفرج عن الأحداث وفى السينما يندمج تماماً . حيث يتبع وجهة نظر المخرج دون أن تتاح له فرصة ملاحظة المسافة بينه وبين ما يحدث على الشاشة فيصعب عليه موضوعياً الانفصال عنها وهذا يرجع فى الحقيقة للأسباب الآتية :

١ – فى المسرح تتعاقب الأحداث من خلال حركة فعلية مقيدة فى الزمان والمكان ، وفى السينما تتعاقب الأحداث من خلال صورة متحركة تسمح بتتابعها بتجاوز قيود الزمان والمكان .

٢ – فى المسرح تكون المسافة ثابتة بين المسرح والمتفرج ، وفى السينما تكون تلك المسافة دائمة التغيير .

٣ – رؤية المتفرج فى المسرح من زاوية واحدة ، وفى السينما من عدة زوايا .

٤ – وجهة نظر المتفرج فى المسرح ثابتة بالعلاقة بين حيز المسرح

وخارجه ، فى حين تكون متغيرة فى السينما داخل حيز الصورة .

– وبالنسبة للبناء المسرحى فإن نزول الستار فى آخر كل فصل يقطع تسلسل الحوادث . فى حين يرتكز البناء السينمائى إلى خاصية التتابع المستمر للأحداث دفعة واحدة دون توقف .

– ووحدة المكان فى المسرح تحتم وجود عذر لخروج كل شخصية ، ودخول أى شخصية ، على حين تتيح خاصية اللااستمرار المكانى فى السينما الانتقال من مشهد فى مكان إلى مشهد فى مكان آخر دون افتعال التبريرات .

– وفى المسرح يضطر الممثل إلى رفع صوته حتى لو كان يهمس فى أذن شخص آخر مما يبعده عن الطبيعة والمنطق على حين يمكنه الهمس فى السينما بصوته الطبيعى ، فيصل ذلك الصوت إلى الجمهور كما هو .

– فى المسرح وبسبب وحدة المكان يتعين بناء المناظر ، وفى السينما يمكن تصويرها .

– فى المسرح يتعين قراءة الخطابات عن طريق الممثل ، وفى السينما يمكن تصوير الخطاب نفسه ليقرأه المتفرج بنفسه .

– وبطبيعة الحال فإن حالة الممثل فى المسرح تتغير تبعاً لمزاجه ، ونوعية الجمهور ، وحماسه من ليلة لأخرى ، فى حين يؤدى الممثل دوره فى السينما مرة واحدة ، لا يتغير شكلها تبعاً لأى تغيرات طرأت على سن هذا الممثل أو وزنه أو حتى وفاته .

– فى المسرح نرى الممثلين بحجم واحد . على حين تمتاز السينما بمناظرها المكبرة Close-up التى تسمح برؤية وجه الممثل مكبراً على الشاشة . فيشعر بأدق خلجاته من خلال ارتعاش شفتيه أو رمشة عينيه .

– إن العرض المسرحى نسخة وحيدة فريدة لا يمكن نشرها أو طبعها أو عرضها فى أكثر من مكان فى وقت واحد . فى حين تطبع آلاف النسخ من الأفلام وتعرض فى مختلف البلاد بنفس الممثلين وفى نفس الوقت .

– وفى المسرح لا يمكن الممثل أن يمثل إلا بلغة واحدة . وفى السينما وعن طريق الدوبلاج يمكن أن ينطق الفيلم بعدد من اللغات حسب الحاجة .

– إن المسرح يسبب عناءً كبيراً للممثل حيث يضطر لتمثيل دوره يوميًّا وقد يحدث ذلك مرتين فى اليوم ، وعلى مدى شهور طويلة فى حالة استمرار نجاح المسرحية .

– وفى السينما فإن الممثل يؤدى دوره مرة واحدة .

– وفى المسرح يؤدى الممثل دوره فى الفصل الواحد دفعة واحدة . مما يضطره لحفظ دوره كله . وهو مضطر فقط لحفظ الحوار الخاص بلقطة أو مشهد .

– إن الممثل هو العنصر الوحيد فى المسرح الذى إذا اختفى لم يعد هناك مسرح ، وفى السينما تؤدى عناصر كثيرة أدواراً مشابهة لدور الممثل .

وفى المسرح فإن عنصراً واحداً هو الذى يمثل ألا وهو الممثل ، أما فى السينما فكل الأشياء المرئية تمثل .

ومع كل فهناك الكثير من الناس يعتبرون أن المسرح فن أما السينما . . . ! !

العلاقة بين الفيلم والفن التشكيلى :

إن وصول فن الرسم إلى الكمال هو الذى أدى إلى التفكير فى الحركة . . كان ذلك هو الشىء المفتقد ، وقد تجلى هذا الكمال فى اللوحة الخالدة (مسيو برتان) والتى تصور رجلا جالساً على كرسيه بكل التفاصيل الدقيقة كما لو كانت صورة فوتوغرافية ، لكنها تفتقر بطبيعة الحال إلى عنصر الحركة . الذى افتقد أيضاً فى الصور الفوتوغرافية بعد اختراعها فى ١٨٣٠ لقد كانت تصويراً للواقع فى سكون .

إن التشابه بين اللوحة المرسومة باليد والصورة المأخوذة بالكاميرا هو الذى جعل المصورين يدركون أهمية البناء التشكيلى فى الصورة الفوتوغرافية ، من حيث التكوين والضوء والدلالات التعبيرية لذلك .

وهذا هو الذى جعل التكوين فى الصورة السينمائية عنصراً جوهريًّا وضروريًّا ، فإلى جانب التعبير الدرامى تطلب هذا التكوين عناصر الاتزان والتناسب بصفة مبدئية ، إلا إذا كان العكس مطلوباً من وجهة النظر الدرامية .

وإذا كانت اللوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية تتضمنان الإيحاء بالبعد الثالث فإن السينما وحدها هى التى تستطيع تجسيده بالحركة فى العمق والتدرج فى الضوء ، بل إن أغلب الوسائل التشكيلية المتاحة للكاميرا السينمائية ترتكز إلى خاصية التجسيد هذه إلى حد وصل الأمر إلى استخدام الفنانين السينمائيين كرينوار وأورسون ويلز لخاصية عمق المجال دراميًّا وتعبيريًّا بصفة أساسية ، حيث أصبح بناء المشاهد يعتمد أساساً على وجود أكثر من مستوى درامى فى الصورة السينمائية الواحدة .

وقد تطورت تلك العلاقة بطبيعة الحال باستخدام الألوان . حيث أصبح من الضرورى العناية بالدلالة التعبيرية للبناء اللونى ، فضلا عن انسجام هذا البناء كما فى أفلام أنطونيونى .

إن البناء التشكيلى للقطاعات السينمائية لم يعد مسئولية المصور مع المخرج ، بل تضاعفت أهمية تصميم المناظر فى هذا الإطار . وأصبحت الوظائف الثلاث للمخرج والمصور ومصمم المناظر متضافرة التأثير فى إيجاد العلاقات التشكيلية المدروسة على مستوى اللقطة . وعلى مستوى المشهد . وبعد ذلك على مستوى الفيلم كله .

السينما تجارة وفن

إن ذلك الازدواج هو مشكلة المشاكل بالنسبة للسينمائيين . إن فن السينما فن باهظ التكاليف . ومن هنا تسيطر عليه المصالح التجارية . وتجارة السينما تكاد تكون التجارة الوحيدة التى تعتمد اعتمادا كلياً على الفنانين ، وقد قيل فى هذا إن كلا من المنتجين وفنانى السينما لا يطيقون بعضهم بعضاً لكنهم لا يستطيعون العيش منفصلين .

إن هناك ضغطاً تجارياً دائماً على الفنان السينمائى ، وإن ذلك يرجع بطبيعة الحال إلى أن الهدف من اختراع السينما كان محصوراً وقت نشأتها فى تقديم تسلية بسيطة للجماهير ، ومن وجهة النظر التجارية أصبح من الممكن تحويل القروش إلى ملايين الجنيهات .

ولقد تعددت وسائل تسلية الجمهور حتى استخدم أسلوب أفلام للإبهار من خلال عنصر الخوف كفيلم (إعدام الملكة مارى ستيوارت ملكة اسكتلندا) والذى لا يزيد عن دقيقة واحدة .

وقد أصبحت تلك الدقيقة فى وقتنا الحالى ساعتين من الرعب المتواصل ربما دون قيمة فكرية أو غاية اجتماعية .

جريفيت يضع قواعد فن السينما :

غير أن إخراج جريفيت لفيلم (مولد أمة) سنة ١٩١٥ كان نقطة تحول بارزة فى تاريخ الصناعة التى كان الغرض منها جمع الأموال ، إذ تحولت إلى فن له أصوله وقواعده . وله أيضاً غاياته الإنسانية .

وعندئذ أيضاً بدأ الصراع بين الفنان صانع الفيلم ورجل الأعمال الذى يتولى بيعها .

سارة برنار تمثل للسينما :

ولقد كانت نشأة السينما كمجرد وسيلة تسلية رخيصة سبباً فى ابتعاد ممثلى المسارح المحترمين عن الاشتراك فيها . ولكن قيام سارة برنار ممثلة المسرح العظيمة بتمثيل دور الملكة اليزابيث جعل الجميع يقبلون على تحويل المسرحيات الناجحة والمعروفة إلى أفلام سينمائية .

وقد بدأت تلك الحركة فى فرنسا لإضفاء صفة الاحترام على الأعمال السينمائية ، لكن الفرنسيين لم يحاولوا تطوير السينما حرفيًّا ، واكتفوا بتصوير المسرحيات كما هى .

وبرغم ذلك فإن مجرد نقل المسرحيات إلى الشاشة أسهم فى تحطيم اعتقاد الأمريكيين فى استحالة تقديم فيلم لمدة أطول من ١٥ دقيقة . لقد كان نقل تلك المسرحيات عاملاً جوهرياً فى التطور بمضمون

الأفلام السينمائية ، واكتسابها لقيم إنسانية ، لكن التطور الحاسم فى فن السينما تم على يد جريفيث ، فقد كان أول من استعمل المنظر المكبر استعمالاً مقصوراً أى لغاية درامية ، وكان جريئاً فى قطع سير المشهد للاقتراب من الممثلين لتأكيد بعض المشاعر ، وإحداث توحد من قبل المشاهد مع الشخصيات .

والطريف أن الكثير من الإداريين قد احتجوا على قيام جريفيت بتصوير وجه ممثليه ، قائلين :إن الناس تدفع لكى تتفرج على الممثلة بكامل هيئتها وليس على مجرد جزء منها .

وأصبح الأمر أكثر خطورة بمقتضى وجهة النظر تلك ، حينما أقدم جريفيت على تصوير وجه الزوج الذى كانت تفكر فيه ووضعه بعد صورتها ، فقد كان اعتقادهم بطبيعة الحال أن ذلك كفيل بإحداث البلبلة للمتفرج .

على أن تلك البلبلة أصبحت من أهم المزايا الفنية فى السينما .

لقد استطاع جريفيت أيضاً استغلال الإضاءة فى بناء الفيلم استغلالا ذكيًّا ، فبدأ فى تجسيد الجو النفسى وفى الإيحاء بالتجسيم .

وقد أدرك هذا الفنان بشكل مبكر الوظيفة الدرامية للإيقاع ، فربط بين طول اللقطات على الشاشة وتأثيره على المشاهد ، فضلا عن تأثير زمن اللقطة على الشكل العام لتتابع الأحداث .

وكذلك فقد أمكنه تحقيق التأثير فى المتفرج من خلال اختيار الزوايا ،

فإن تصوير الشيء من أسفل يخالف قطعاً عن تصويره من أعلى ، وبالتالى رؤية المتفرج وإحساسه .

إن إبداع جريفيت الشخصى كان إضافة خلاقة لفن السينما ، فقد أدرك – إلى جانب استخدامه للقطة المكبرة وتغييره لزوايا التصوير وتحكمه فى أطوال اللقطات بقصد التحكم فى الإيقاع – أهمية التركيز الدرامى .

والتركيز الدرامى هو الخاصية الفعالة فى البناء السينمائى ، حيث يتحقق القفز فى الزمان والمكان تبعاً لمقتضيات الدراما ، فيتم إسقاط الأزمنة الضعيفة ، أى يتم حذف الأحداث غير ذات الأهمية فى التطور الدرامى .

إن تلك الإسهامات فى الحقيقة هى التى مهدت لوجود مفهوم محدد لما نسميه بالدراما السينمائية .

السينما وقد أصبحت فنًّا :

لقد انطلقت السينما بعد ذلك إلى حيث أصبحت فنًّا خالصاً برغم ارتباطه بالظروف التجارية والصناعية .

وإذا كان توماس إديسون وغيره من العلماء قد اخترعوا الحروف الأبجدية للسينما ، فإنه ابتداء من جريفيت حتى كارل دراير تحولت السينما إلى لغة ذات مفاهيم ومدركات توحى بعوالم كاملة من الأحاسيس والمعانى ، وتبلور الكثير من حالات المعاناة الإنسانية .

ولقد استخدم جريفيث، تلك اللغة فى سرد قصص مؤثرة ثم راح (شارلى شابلن) يكسب القصص السينمائية صفتها الشاعرية ومغزاها الإنسانى العميق . حتى أضحكت الملايين من العالم كله . وأثرت فى وجداناتهم .

ثم جاء المخرجون الألمان ليضيفوا فكرة الصفة . ومن ثم أسلوب الوصف تعميقاً لإحساس المتفرج . وحيث ظهر الاتجاه التعبيرى بكل مواصفاته الفنية الخلاقة والمتميزة . فإذا بالمخرجين الروس يحولون مفردات اللغة السينمائية إلى بناء منطق كامل من العلاقات الفكرية . فوضع كل من إيزنشتين وكوليشوف وبودفكين النقاط فوق الحروف .

أما مخرجو الطليعة الفرنسيون فقد استطاعوا أن يكسبوا اللغة السينمائية مذاقها الخاص من خلال الإضافات المتميزة .

وإذا كان رينيه كلير قد حول القصة السينمائية إلى قصيدة شعرية فقد استطاع دراير استخدامها استخداماً دراميًّا فعالا ومؤثرا فى وجدان الجماهير .

وبالمقارنة مع تلك الرحلة العظيمة لفن السينما ماذا فعل رجال الأعمال سوى ترجمة تلك اللغة الجميلة والجديدة إلى دولارات وفرنكات وماركات وجنيهات ودرخمات؟ . إلخ .

إن ذلك يعنى فى الحقيقة أن الصراع بين فنانى السينما ومنتجيها سيظل

قائماً . وإننا نستطيع أن نستوعب ذلك بعمق إذا تأملنا مغزى شعار هوليود الذى يقول : (إذا لم تستطع أن تضربهم .. فاشترِهم) .

إن ذلك هو التحدى الدائم الذى فرض على الفنانين الذين اختاروا السينما أسلوباً فى التعبير عن المعاناة الإنسانية .

السينما فن الجماهير العريضة

اللعبة.. وظاهرة الاحتقار الأولى :

— يحكى عن سنوات النشأة لعرض الفيلم السينمائى فى مصر أن حاول أصحاب إحدى صالات السينما فى الإسكندرية منع دخول الحفاة إلى داخل السينما . . . وقد ارتاح أصحاب القرار لنجاح قرارهم كلما راقبوا الداخلين إلى الصالة ، فاطمأنوا إلى عدم وجود واحد من الحفاة . . ولكنهم لم يدركوا ما كان يدور فى الخفاء إزاء هذا القرار . . فلقد كانت لهفة الجماهير العريضة بكل مستوياتها لمشاهدة العرض السينمائى لهفة لا يمكن أن تعوقها قرارات ولا موانع . . إذ كان لا بد من التحايل ، حيث ظهر فيما بعد أن هناك أحد فراشى السينما يؤجر الأحذية للزبائن الحفاة لكى يتمكنوا من دخول السينما . . على أن يستردها منهم ثانية فور دخولهم إلى صالة العرض . .

ولقـد سجل تاريخ السينمـا فى مصر والعـالم الكثير من أمثال هذه الحكايات الطريفة التى تسجل تعالى أصحاب دور العرض على « جماهير القاع » . . ولم يكن ذلك إلا رد فعل طبيعيًّا لظاهرة الاحتقار التى صاحبت نشأة السينما فى العالم . . فلقد ارتبط منشأ عروضها الأولى بالأماكن المنحطة التى تتأنف منها النظرة الأخلاقية المحافظة . . فلقد

ارتبطت السينما فى بداياتها بالصور العارية والعروض التى تتم فى بيوت الدعارة وما شابهها . . . الأمر الذى أدى إلى احتقار هذه «اللعبة» الجديدة ، حتى أن كبار ممثلى المسرح رفضوا منذ البداية أن يتعاملوا مع هذه اللعبة المنحطة ، وتعالوا عليها باعتبار أنها تحط من مستواهم وكرامتهم . . . واستمر هذا الشعور المتعالى إلى أن أقدمت سارة برنار -أعظم ممثلات العصر على الإطلاق- على قرار خطير ، ألا وهو ظهورها فى فيلم «الملكة اليزابيث» ، بعد أن أمكن المنتج أدولف زركور أن يحضرها من فرنسا إلى نيويورك سنة ١٩١٢ ، فكان أول فيلم طويل نسبيًا يعرض فى صالة عامة للسينما . . وقد أعلنت سارة برنار حجتها بأن السينما هى فرصتها الوحيدة للخلود .. ولكن أيًا كان السبب الذى تحججت به سارة برنار فإن إقدامها بهذه الجرأة وما تبع ذلك من نجاح لهذا الفيلم كانا سببين رئيسين لإقبال المنتجين على إنتاج أفلام مأخوذة عن مسرحيات مشهورة ، ثم بدأ ارتماء فنانى المسرح فى أحضان «السينما» . . ومن ثم فقد كانت الخطوة الأولى نحو أحضان «لعبة السينما» فى إطار ما يسمى «بالفن الجماهيرى» .

الآلة . . نقطة الجذب بين الفنان والجماهير :

– والحقيقة أنه بالرغم من حجة سارة برنار التى أعلنتها سببًا لقبولها التمثيل فى السينما باعتبارها فرصتها فى الخلود فإن واقع آلة السينما وتاريخ

تطورها يدلان على غير ذلك . . هذا إذا سلمنا بحقيقة هامة ألا وهى « نقطة الجذب السحرى » التى تجذب الفنان إلى الجماهير العريضة ، وهى نفس نقطة الجذب التى تشد بدورها نفس هذه الجماهير إلى فنانها الذى ينشد الوصول إليها . . ومن ثم يلتقيان عند نقطة جذب واحدة مشتركة تمثلها شاشة العرض السينمائى وما تحتويه من صور هذا الفن المتحرك . . . فشعور سارة برنار الحقيقى ، والذى تطور فيما بعد فى العلاقة بين الفنان والجمهور ، هو بغية الوصول إلى القطاع العريض من الجماهير . . ومنهم الحفاة ولابسو الأحذية على حد سواء . . والحفاة دفعتهم اللهفة لأن يتحايلوا بتأجير الأحذية . . والفنانون المتعالون كسروا الحاجز بعد جرأة سارة برنار ومن ثم شجع ذلك لابسى الأحذية أن يتخلوا عن احتقارهم الظاهرى ليحققوا لهفتهم الدفينة . .

ولقد تحققت رغبة الفنان أساساً فى ميزة الانتشار الأفقى للسينما على مستوى العالم - تبعاً لخاصية النسخ المتكرر من « نيجاتيف » الفيلم بعكس محدودية المسرح فى العرض . . بالإضافة إلى كل ما بدأ يتكشف من إمكانات السينما فى إرساء قواعد لغة خاصة بها ، ثم إثرائها وتوظيفها من أجل التأثير على الجمهور . حيث أصبح الثراء فى التعبير بالإضافة إلى الانتشار الأفقى عبر المكان على المستويين العالمى والمحلى . . وكذلك احتواء السينما لكل الفنون . . هى العوامل التى ارتفعت بالسينما من مجرد « اللعبة » إلى مكانها الفنى فى قمة الفنون . . والتى باتت تجذب كل

متخصص فى أى فن من الفنون يبغى الجماهير . . .

فى أيامنا هذه يزداد الحديث عن علاقة السينما بالاشتراكية . وعن ضرورة خلق فن سينمائى اشتراكى . ومهما اختلفت الآراء وتعددت الأفكار فإن الربط بين السينما والاشتراكية قد أصبح الآن أهم قضية سينمائية تشغل بال السينمائيين . ذلك أن القضية فى جوهرها هى علاقة السينما بالسياسة . ومن ثم تتردد اليوم أسئلة كثيرة تدور حول علاقة الفنان السينمائى بالسياسة ومدى انغماسه فى مشكلاتها . وهل من الضرورى للسينمائيين أن يكونوا على فهم عميق ودراية واسعة بالأمور السياسية ؟ . وما مدى هذا العمق ؟ . وإلى أى قدر تتجمع مفهوماتهم السياسية . . ؟

وما من شك أن مثل هذه الأسئلة من شأنها أن تثير مخاوف الفنانين الذين يحرصون على القيمة الفنية والشكل الفنى للعمل السينمائى . فيعبرون عن مخاوفهم هذه بالتحذير من أن ارتباط السينما بالسياسة سيكون من شأنه أن تسقط جميع الأعمال السينمائية فى وحدة الدعاية المجردة . بحيث تصبح الأفلام عبارة عن مجموعة من الإعلانات أو الخطب السياسية الجافة .

السينما والسياسة :

وبرغم ما يبدو من تعقد هذه القضية وتشابك أسئلتها وأبعادها فإن قضية ارتباط السينما بالسياسة محلولة . ذلك أنها قد حلت نفسها بنفسها

منذ زمن طويل . وإلا فماذا يمكن أن تسمى تلك الأفلام التى كانت تصور شخصيات الباشوات على أنهم أناس كرماء وذوو نفوس طيبة وقلوبهم مملوءة بالعطف على الغلابة والمساكين . وبالعكس ماذا يمكن أن نسمى العدد الآخر من الأفلام التى تعرضت لقضية الإقطاع فى بلادنا ففضحت أساليب هؤلاء الباشوات ، وكشفت النقاب عن أعوانهم ومؤيديهم إنها بالتأكيدأفلام سياسية.. **فهى مهما كانت مغلفة بجو من** العاطفية والرومانسية ، ومهما كانت محوطة بقصص حب ملتهب ، فإنها أفلام تحمل وجهة نظر سياسة واضحة .

وهذه هى المشكلة . . أو هذا هو الحل . . إن كل الأعمال السينمائية مهما يكن مظهرها بعيداً عن السياسة وعن المشكلات السياسية المباشرة إنما هى تعكس وجهة نظر سياسة يؤمن بها صانعوها فقصص الحب بين أفراد من طبقات مختلفة .أفـــــلام سياسية –كذلك أفلام الدعوة إلى التفاؤل ، أو التشاؤم . . أفلام سياسية .

إن القضية إذن هى ليست العلاقة بين السينما والسياسة ، بل هى وجهة النظر السياسية التى يعكسها السيناريست والمخرج فى الفيلم .

لقد كان مقبولا جدًّا قبل الثورة هذه أن تخرج أفلام تتسم أولا بعدم الوضوح السياسى ، فتخرج مهزوزة وضحلة وخالية من التحليل . ونقصد هنا بالتحليل ، التحليل على جميع المستويات . . السيكلوجية . . والاجتماعية . . والاقتصادية . . ذلك أن جميع هذه الأنواع لا تنمو

ولا تتجسد إلا إذا كان صاحبها صاحب وجهة نظر سياسية فى المشكلات الاجتماعية والنفسية .

أما الآن بعد أن عبرت الثورة عن وجهة نظرها الشاملة فى التاريخ والمستقبل فى إطار ثورى شديد النضج يفتح الطريق أمام انطلاق روح الاشتراكية . فلم يعد مقبولا أن تتسم أفلامنا بالضحالة فى قدرتها التحليلية أو وجهة نظرها السياسية .

بل إن واجب الدولة الآن أن تنطلق لتخلق عالماً سينمائيًّا ناضجاً تتضح فيه مشكلة الإنسان فى صراعه من المقدرات الاجتماعية العامة من أجل رفاهيته وسلامته وسعادته . وفى صراعه من أجل تغيير مصيره .

لقد أشارت الثورة إلى الطريق . وعلى السينمائيين أن يسيروا فيه .

وقد يحس بعضهم بالاستغراب لارتباط السياسة بالفن . ولكن هذا الاحساس بالجفاف لا يتأتى إلا عندما يكون الفنان السينمائى غارقاً فى بحر من الضحالة . أو باحثاً عن وسائل الإمتاع الرخيص . ذلك أن الفنان والفنان السينمائى بالذات فى عصرنا هذا حيث يمتلك فى يده خيوط جميع الفنون الأخرى هو أجدر الفنانين بما يملك من وسيلة شعبية جبارة فى مخاطبة الجماهير أجدرهم بتصوير قضية الإنسان على أعلى مستوى ممكن . وبأبسط صورة ممكنة . . وهذه هى السينما كما يتمناها الاشتراكيون .

أما وقد اتضحت أمامنا مشكلة ارتباط السينما بالسياسة وكيف أن

جميع السينمائيين هم سياسيون ، سواء عمدوا إلى ذلك أم لم يعمدوا فإن قضية ارتباط السينما بالاشتراكية تبدو لنا الآن أوضح ما تكون . ذلك أن الاشتراكية نفسيًّا ليست أكثر من وجهة نظر سياسية . . إنها وجهة نظر الشعب العامل فى كفاحه من أجل تطوير الحياة . . ووجهة نظر الإنسان فى صراعه ضد قوى الشر والتأخر .

من هنا يظهر لنا أن الدعوة إلى خلق فن سينمائى اشتراكى هى الصورة الجديدة لخلق سينما إنسانية تصور مشكلات البشرية المعاصرة .

والحديث عن الدعاية إذن حديث لا موضوع له . ذلك أن جميع الفنانين فى جوهرهم دعاة ، إنهم دعاة لمعتقداتهم ونظرتهم إلى الحياة ، بل إنهم دعاة لأفكارهم الذاتية فى بعض الأحيان . وإلا فكيف يتشكل الخلق الفنى فى ذاته إلا إذا كان صاحب رسالة يريد أن ينقلها للناس لكى يضعوا المستقبل على أساسها . إنه إذن – فى أبعد أعماله عن الدعاية وأكثرها بعداً عن السياسة – داع وسياسى .

غير أننا ونحن نحاول أن نحدد المعالم الرئيسية للسينما الاشتراكية يجب أن نتبين الأهداف الرئيسية التى تتجه إليها هذه السينما الجديدة كما نتبين منابعها وأعماقها .

الاشتراكية . . والفكاهة والحب :

إن السينما فى جميع صورها «فن شامل» يستهدف إثارة أحاسيس

الجمال والإمتاع الفنى . والسينما الاشتراكية تستهدف ترقية الإحساس بالجمال عند الشعب . لذلك فإن الأفلام الاشتراكية يجب أن تحدد صورتها على أساس أنها تحقق جانبين فى غاية الأهمية وهما : الترفيه ، والربط بالمشكلات العامة .

وعلى هذا الأساس لا نرى أى تعارض بين الاشتراكية والأفلام الفكاهية . إن الفكاهة والإضحاك من مهمات الفن . . فلا يستطيع أن يحققهما على أحسن صورهما إلا فن عظيم جاد .

وإذا استطعنا أن ننتج أفلاماً تجعل الشعب يسخر من أعدائه ومن مؤيدى أعدائه أويسخر من أخطائه هولكى تدفعه بعد ذلك إلى إصلاحها ، فإننا نكون قد نجحنا فى إنتاج أفلام فكاهية اشتراكية من الطراز الأول .

وهكذا لا محل هنا للفصل بين الاشتراكية والفكاهة . ذلك أن مثل هذه الأفلام الفكاهية الصارخة لا تنافى الجدية وإنما تنافى الخطب والرغبة فى الموعظة أو التطرف وروح « الدم التقيل » .

ونفس الوضع بالنسبة للأفلام العاطفية .

إن الذين يتصورون أن السينما الاشتراكية لا تنتج أفلاماً عاطفية مخطئون . ذلك أن الحب وهو أعظم العواطف الإنسانية موضوع واسع الأرجاء اتساعاً يجعلنا نقرر أن الأفلام العاطفية الأخرى غير اشتراكية ، ولم تتعرض له حتى الآن لا بالعمق الكافى ولا بالحرارة اللازمة . بل نحن

نتوقع أن الأفلام العاطفية الصادقة لن تظهر إلا فى ظل السينما الاشتراكية .

ونحن نحصر الحب فى معناه الواسع وهو الحب الإنسانى العام ، بل إننا نقصد على التحديد العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة ، وما قد تسفر عنه من مشكلات وأعماق فى ظل مجتمع يتحرر باطراد من العوائق الاجتماعية التقليدية التى كانت تمنع ظهور علاقة عاطفية قوية ناضجة ، بل مخلصة بين الرجل والمرأة . إن مثل هذا العالم الجديد من العلاقات العاطفية ما كان يمكن أن يظهر إلى الوجود لولا أن مجتمعنا يتقدم نحو الاشتراكية فيحرر البشر العاملين فيه ، ومن ثم يفجر طاقاته العاطفية الخلاقة ، ويدفع إلى الزوال عواطف الحب المدمرة أو الثنائية .

وهكذا أيضاً فإنه لا محل هنا للفصل بين الاشتراكية والحب . بل إننا يجب أن نؤكد أن السينما الاشتراكية هى سينما الحب .

الاشتراكية . . والجنس :

على أن هناك موضوعاً يعتبره الكثيرون موضوعاً انتهِىَ منه بالنسبة للسينما الاشتراكية وهو موضوع : الجنس .

ذلك أن كلمة الجنس لا تبيّن فى الذهن تماما إلا صوراً للإثارة الجنسية ومناظر التجميع البدائى .

غيرأن الجنس فى نظر الاشتراكية هو أحد قوى الإنسان العظيمة

الخلاقة . فهو أحد قدرات الإنسان على مواصلة الحياة . ولكنه فى ظل المجتمعات غير الاشتراكية يتعرض للكبت أو الكف فيتحول إلى طاقة مدمرة تلعب دوراً تخريبياً فى حياة الفرد ، وتصيب المجتمع كله بحالة من الشلل المستتر فتظل تبحث دائماً عن أية صورة للتنفس التى لا تجدها عادة إلا فى التصوير الشاذ أو المبالغ فيه . وهكذا تسمح بظهور أفلام لا تسعى إلا إلى تحقيق هذا المتنفس الخبيث ، ومن ثم تدخل الفرد المتفرج فى دائرة جهنمية من الحرمان والكبت . فتساعد على خلق جو من الانحلال الجنسى الخفى ، فيشحن من تلقاء نفسه ليصبح قوة ذات قدرة تدميرية عالية تدمر حضارة البشرية ذاتها .

هذه هى القضية .. إن السينما الاشتراكية تنظر إلى الجنس بنفس النظرة التى تنظر بها إلى كل قوى الإنسان . فهى تسعى إلى تهيئة الجو الذى تحصر داخله هذه القوة العظيمة فتتحول من قدرة على التدمير إلى قدرة خلاقة .

ومن هذه الزاوية الحادة والدفينة لا تنافى الاشتراكية موضوعات الجنس الإنسانية التى تتجه بتحليلها له إلى ترويضه والتسامى به .

إن السينما الاشتراكية إذن هى سينما جميع الموضوعات .

- سينما الماضى .
- وسينما المستقبل .
- وسينما الفكاهة والترفيه .

* وسينما كل قوى الإنسان الخلاقة .
* وسينما التجارب .
* وسينما المحاولات الجديدة فى الفكر والتكنيك .

لمن توجه السينما :

وفى ظل المجتمع الذى يبنى الاشتراكية . تمتلك هذه السينما عالماً فسيحاً من القدرات الفكرية والفنية لم تهيأ لها من قبل . إنها سينما الشعب بكل إمكانات الشعب .

ولكى تتحقق هذه السينما الإنسانية الجديدة يجب على فنانينا وكتابنا أن يتعلموا لغة الجماهير . أن يتعرفوا على مشكلات الشعب لكى يتعلموا منه ولكى يعلموه .

وليس هذا بالمهمة السهلة . . ولكن الطريق واضح ، وأول هذا الطريق يبدأ بهذا السؤال .

لمن توجه السينما الاشتراكية فنيا ؟ .

ذلك أن السينما فن جماهيرى لا يتحقق وجودها إلا بإحساس الجماهير به .

وإذا استطاع الفنان السينمائى أن يرد على هذا السؤال فإنه بذلك يكون قد عرف الطريق إلى خلق سينما اشتراكية .

إن السينما الاشتراكية توجه فنيًّا إلى الشعب . . والطبقات المثقفة . .

والعمال . . والفلاحين . . وإلى الجنود . .

هؤلاء هم جمهور السينما الاشتراكية ، الذين يجب عليها أن تلبى احتياجاتهم الفكرية والفنية ، فتعمل على إمتاعهم وتثقيفهم وتطويرهم .

كما أن السينما الاشتراكية تقف على خط النضال مع كل قوى المجتمع التقدمية لفضح أعداء الشعب ، وهم على وجه التحديد : الاستعماريون ، والرأسماليون المستغلون ، والإقطاعيون ، والرجعيون ، والبيروقراطيون ، والانتهازيون . . والمنحرفون .

وهكذا نرى أن السينما الاشتراكية بينما هى تعمل لخدمة الشعب بطبقاته وفئاته المختلفة تعمل أيضاً على فضح أعدائه وإفساح الطريق إلى القضاء عليهم .

ومن ثم نرى أن مهمتنا بقدر ما هى واسعة وعميقة هى مهمة شاقة أيضاً . ومن هنا فإن مسئولية السينمائيين اليوم هى :

* أن يرتبطوا بالشعب ارتباطاً وثيقاً ، وألا يكونوا غرباء عنه .
* أن يتحدثوا إلى الشعب بلغته ، وألا يفرضوا عليه لغة لا تخاطبه .
* أن يرفعوا من إحساسه بالجمال والفكر حتى يسموا باللغة السينمائية إلى الكمال والتطور .
* ألا يترفعوا على الشعب فيعالجوا مشاكله عن أعلى .
* أن يستخدموا كل الوسائل الفنية لتوصيل أفكارهم إلى الشعب بما فى ذلك الأشكال السينمائية القديمة ، ويمنحوها مضموناتهم الجديدة ،

فتصبح ثورية ، وتقوم بمهمتها فى خدمة الشعب .

* ألا يكفوا عن البحث عن رواية جديدة لمعالجة المشكلات الاجتماعية العامة حتى لا يتحجروا فى قوالب جامدة فيصيبهم الشلل والعجز .

* أن يقبلوا الجديد من الأفكار والأشكال الفنية ويعملوا بكل الطرق لإمتاع الشعب وتثقيفه بها .

* أن يفضحوا كل دعوى إلى التشاؤم والانهزامية .

* أن يقاوموا انعزال السينما والفنون السينمائية عن الشعب ، بدعوى خلق فن راق ، أوسينما عالية مخصصة للمثقفين فقط .

* ألا يخدعوا بأفكار أعداء الشعب وأساليبهم الفنية مهما كانت مبتكرة ومتجددة .

* أن يقاوموا الخضوع إلى خلق سينما تخصص من أجل الفن للفن . لا لكون هذا النوع من السينما غير موجود أومزيف أوخيالى ، ولكن لأنه تتستر خلفه أفكار أعداء الشعب وأهدافه .

* أن يقفوا ضد الأفلام ذات المحتوى الرجعى مهما كانت قيمتها الفنية عالية .

* أن يقفوا ضد كل الأفلام التى تهز من الشعب ومن أفراده .

* أن يمجدوا أعمال الشعب وطاقاته الخلاقة .

* أن يفضحوا أخطاء الشعب وأفراده دون أن يتوقفوا عند حد

فضحها وكشفها فقط ، بل يبينوا الطريق إلى إصلاحها وتقويمها .

* ألا يهادنوا أعداء الشعب ، أو أفكار أعداء الشعب ، بدعوى الإنسانية ، أو بدعوى التشبث بالفن .

* أن يكونوا سباقين من أجل اكتشاف أهداف الشعب ورغباته .

* أن يقاوموا كل انحراف بين أفراد الشعب ، أو بين موظفى الدولة ، وأن يظهروا الحلول للعودة من هذا الانحراف .

* أن يحموا أهداف الدولة الوطنية والإجتماعية والسياسية العامة بحماس وجرأة .

* أن يقاوموا السلبية واللامبالاة ، وألا يتهاونوا فى ذلك بدعوى اتهامهم بالدعاية أو التهليل لانتصارات الشعب .

* أن يعملوا بكل الوسائل على أن يكون فهم السينمائى على أعلى مستوى من التكنيك والفكر .

* أن يمجدوا انتصارالإنسان فى كل مكان فى الأرض .

* أن يمجدوا وحدة البشرية فى صراعها ضد الشر والتأخر .

* أن يقاوموا تحقير الشعوب العربية وأفرادها فى الأفلام الأجنبية والاستعمارية .

* أن يقاوموا تحقير الشعوب الإفريقية وأفرادها فى الأفلام الأجنبية والاستعمارية .

* أن يكتشفوا كل الوسائل ويسعوا إلى تحقيق أفلام تمجد نضال

الشعوب العربية والإفريقية من أجل العدالة والسلام والحرية والوحدة والاشتراكية .

* أن يدافعوا عن شرف مهنتهم .

هذه هى أهداف السينما الاشتراكية كما أراها ، التى يتحتم علينا جميعاً تحقيقها .

وإنى أتوجه بهذه الأهداف إلى جميع السينمائيين لكى يعتنقوها ويعملوا على تحقيق حركة سينمائية اشتراكية متطورة وذلك عن طريق فهم تاريخ بلادهم والقوانين الاجتماعية التى حكمت تطورها فى العصور السابقة ، والتى حطمتها ثورتنا الاشتراكية ، وأطلقت العنان لقوى التقدم والاشتراكية لكى تنمو وتزدهر .

فعلى جميع السينمائيين أن يدركوا بعمل وجدية ، أن بلادهم تنتقل ثورياً من مجتمع إقطاعى رأسمالى مستعمر تحكمه طبقة كبار الملاك والرأسماليين والاستعماريين إلى مجتمع ثورى اشتراكى متقدم ، تحت قيادة مخلصة أمينة من أبناء الشعب .

لقد انتقلت بلادنا إلى عصر الاشتراكية . . عصر حكم الفلاحين والعمال والجنود . . عصر الجماهير الشعبية العريقة . . وهو عصر لا مثيل له فى تاريخ مصر .

إن الشعب المحيط بنا قد تغير . والذين يشاهدون أفلامنا قد تغيروا .

ولقد ذهبت العصور الماضية إلى غير رجعة ، وعلينا أن ننضم بلا تردد إلى جماهير الشعب الاشتراكية ، لكى نحقق أعظم مرحلة من تطور السينما المصرية ، وهو التطور الذى يصير إليه جميع السينمائيين المخلصين الذين يضعون خدمة الشعب فى مقدمة أهدافهم .



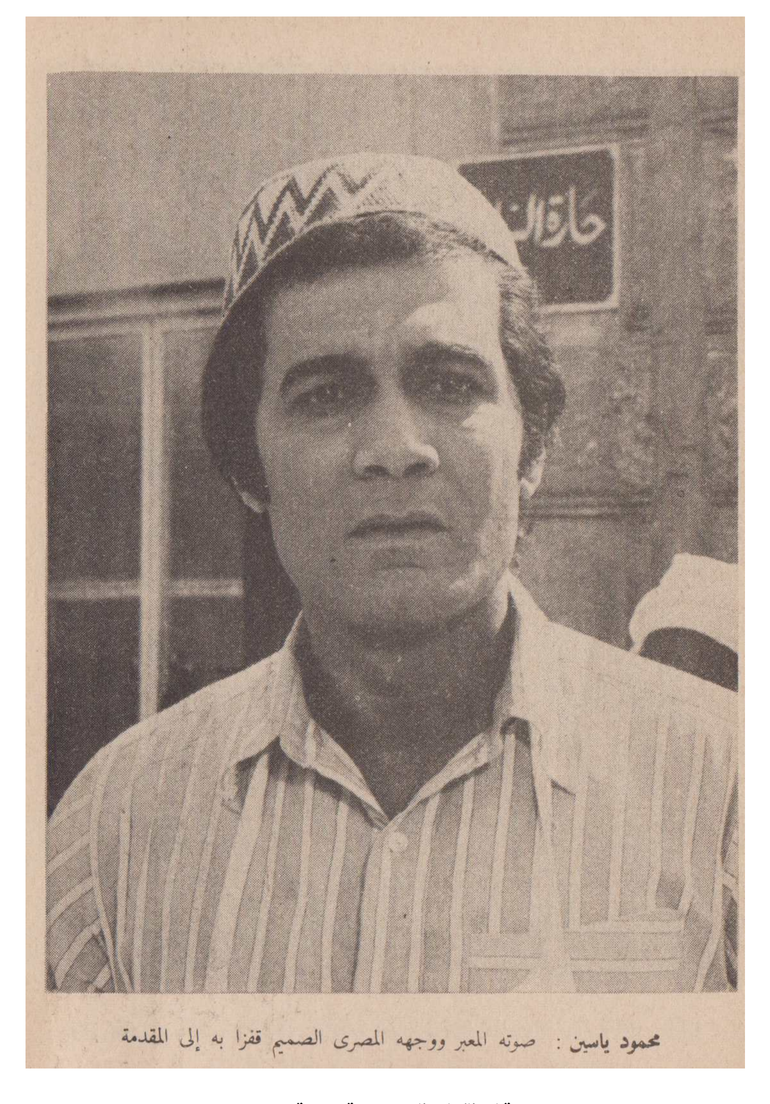
فاتن حمامة: ممثلة تستطيع بأدائها المتقن إقناعك بأية شخصية أو أى دور تقوم به



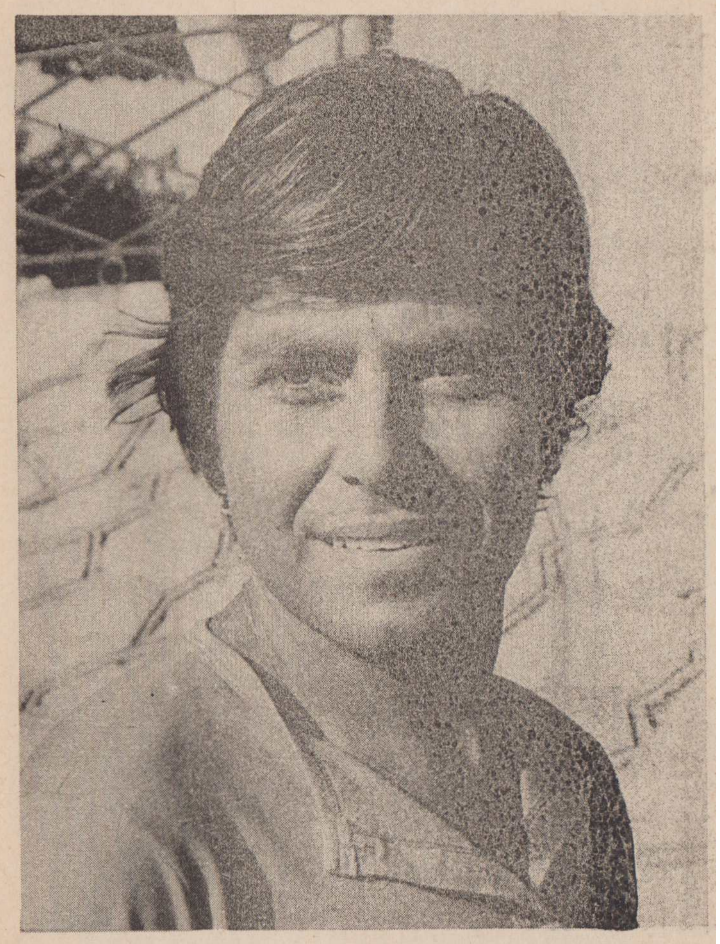
فريد شوقي : لمع وتألق ودخل إلى قلوب الجماهير فى أدوار الشر . ثم تحول أخيراً إلى الأدوار الإنسانية



سعاد حسني : حساسية مرهفة أهلتها لكى تحتل مكانا بارزاً بين الممثلات



محمود ياسين : صوته المعبر ووجهه المصرى الصميم قفزا به إلى المقدمة



حسين فهمى : كان من الممكن أن يكون مخرجاً ناجحاً ، فدراسته تؤهله لذلك . ولكنه فضل أن يقف أمام الكاميرا .. فنال شهرة ومجداً فى وقت قصير



أمينة رزق : ممثلة عظيمة جمعت بين المسرح والسينما والإذاعة وتألقت فى كل منها . .



عزت العلايلي : اختيار المكان المناسب لكل حدث من أهم مميزات الفيلم الجيد



المخرج فى أثناء العمل.

الكتاب القادم :

قناصل الدول السفير أحمد عبد المجيد

رقم الإيداع	١٩٧٧/٤٩٨١
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٩٠ – X

١٢٧/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)